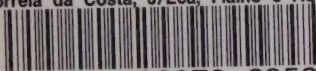


UNIV. OF ARIZONA

869.309 C824

mn

Correia da Costa, J/Eca, Fialho e Aquili



3 9001 03979 6852

16 1 1/5

Zouy

EÇA, FIALHO E AQUILINO

DO AUTOR

Cantares.

Ode à Primavera.

A Legenda das Horas.

A Terra Ribatejana.

Eça, Fialho e Aquilino.

Dom Sebastião (a sair).

CORREIA DA COSTA

869.309
C824

Eça, Fialho e Aquilino

ENSAIOS DE CRITICA E ARTE



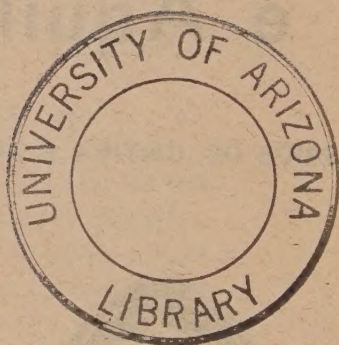
LISBOA

LIVRARIA CLÁSSICA EDITORA
DE A. M. TEIXEIRA & C.^a (FILHOS)

Praça dos Restauradores, 17

1923

869.3
C824



PORTO — Imprensa Portuguesa

Rua Formosa, 116

567.307

2824

AO DR. JOÃO LEITE DUARTE

6-154-2

Eça de Queiroz póstumo

Eça de Queiroz póstumo

I

A obra de Eça de Queiroz está desenvolvidamente estudada em todas as suas fases e pormenores, analisada em todos os sentidos criticos, desde os seus primeiros aos ultimos trabalhos literários. No entanto o Eça de Queiroz póstumo, o Eça das *Ultimas Páginas* não teve ainda o seu devido comentário analítico e critico e esta falta procuramos nós suprir neste estudo, pois que as *Lendas dos Santos*, pelo poder descriptivo e pelo conflito psicológico, constituem um dos mais formosos livros da literatura portuguesa. Demais o conflito moral das *Lendas dos Santos* merece um desenvol-

vido estudo, já que em cada santo o escritor desenvolve princípios morais e altos sentimentos humanos. A análise e a observação do escritor vieram no seu livro póstumo a ter o seu mais completo apogeu e perfeição, mas noutro sentido, fora dos processos da escola realista e da pormenorização quasi kodaquiana dos trabalhos anteriores, excepto na *Casa de Ramires* onde a novela histórica dos Ramires é já duma prosa diferente na ductilidade e na plástica, e na *Cidade e as Serras*, ao estudar admiravelmente as conseqüências deletérias dum urbanismo continuo e enfermo. De processo em processo literário, Eça de Queiroz que tinha o cuidado da perfeição, atingiu nas lendas o seu poder culminante, pois que elle próprio quasi lastimava não ter ao seu dispor mais recursos de pintura e de linguagem para a elevação simbólica dos assuntos. A narrativa tem nêle um mestre da língua, pena é que a sua revisão cuidada lhe não deixasse dar os retoques finais. A remissão psicológica e intellectual do es-

critor está bem patente nesta obra, e se ainda permanece em certos criticos o erro de a julgarem inferior à restante fase dos primeiros livros, é preciso combater êsse erro com o desenvolvimento critico das *Lendas dos Santos*.

Se nesta parte da sua obra não permanece a retina caricatural e o descritivo perfeito dos tipos e das coisas como nos *Maias* e na *Ilustre Casa de Ramires*, no entanto abunda a sua expontaneidade criadora, e um dos mais belos recursos da língua, o seu suave descritivo, quási quinhentista em Eça, pelo cunho vernáculo e terso das suas páginas de narração.

A biografia intelectual do escritor tem nas *Ultimas Páginas* uma nova faceta moral. Finda a sua ironia gauleza e elegante e perante a sua alma são os pobres, os santos, os que a fortuna engeitou, que passam nas suas dores, nos seus anseios, nos seus sofrimentos redentores.

O escritor nesta obra de redenção e de afirmação moral é outro, diferente da fase

de ironia e de análise realista, confessa-se mais êle-próprio. Produto de uma lenta evolução mental, o espirito do artista do *Mandarin* e do *Fradique Mendes* é diferente, pois que a vida lhe fornece outros elementos de estudo e observação. Como estudo psicológico e como descritivo de linguagem, as *Lendas dos Santos* são um documento admirável na nossa literatura contemporânea.

A obra do grande romancista apresenta-se em dois aspectos caracteristicamente diferentes: a sua fase de escarpelização e de romance e a segunda maneira, ou seja a sua fase de religiosidade.

Conhece-se felizmente toda a obra de Eça. Falar dos seus romances, dos tipos que êle criou, do seu estilo, da sua ironia subtil e inimitável, equivalia numa palavra a apreciar a obra do maior romancista português, embora isto peze a espíritos românticos e a criticos subalternos, sem envergadura mental e visão critica. Não contesto que Camilo, um dos maiores e mais geniais fazedores de

livros da nossa literatura, fosse um romancista regular deixando alguns livros preciosos, onde não existem tipos nem símbolos humanos. Mas daí a concluir que fosse êle o maior, o mais profundo dos nossos romancistas, vai uma grande diferença e um grande equívoco. Camilo não fazia romances, fazia livros, alguns decerto admiráveis, onde a sua ironia é culminante de beleza, levando o próprio autor dos *Maias* a considerá-lo «o ardente satirico neto de Quevedo que põe ao serviço da sua apaixonada misantropia o mais quente e o mais rico sarcasmo peninsular». Demais o valor mental dêste escritor é um produto consequente da sua própria individualidade, que fica entre nós como um admirável caso de transição literária.

O que mais enriquece e anima, vibratiliza as páginas do escritor é a sua ironia funda, directa, pessoal, dum sarcasmo que parecia deixar sangue ao adversário para mostrar bem como o feria.

Os personagens do autor ilustre do *Sen-*

timentalismo e História são iguais, semelhantes, falando a mesma linguagem, esboçando identicos gestos, identicas maneiras, individualidades do mesmo quilate, apáticos, frios, sem que sintam a sua realidade humana.

Sem ambiente artistico nos seus livros, quasi sem paisagem, na sua vasta galeria de romances apressados, apenas os personagens românticos nêle viviam um pouco a sua realidade ambiente. Portanto em Camilo subsiste o escritor e quasi que não existe o artista, já que êle ficou na nossa literatura como um admirável mestre da lingua. Conhecendo-a altamente, clássicamente, dando-lhe novos cambiantes, novos aspectos na linguagem e na prosódia, indo buscar termos obsoletos e esquecidos duma beleza expressiva, o autor illustre da novela admirável que é *O Esqueleto*, das laudas descriptivas do *Eusebio Macário* e da *Brasileira de Prazins*, o novelista culminante das *Novelas do Minho* e dêsse curioso e suprêmo livro no género de concepção religiosa que é a

Bruxa de Monte Córdova, é um alto escritor, dum talento poliforme, vivo, sarcástico, vincando bem a sua personalidade ilustre numa obra que, no seu conjunto, perante uma critica serena, apenas nos dá uma dezena admirável de livros onde a língua portuguesa esboçou bem a sua contemporânea beleza musical, expressiva, equilibrada e duma correcta elegância melódica. Na trindade dos nossos grandes escritores contemporâneos, Camilo foi o grande alicercista, Eça o grande escritor-artista e Fialho o mais bizarro escritor da língua.

Camilo fica como um grande artista, truncando a beleza da sua obra, por ela ser precisamente enorme em bibliografia, mas não deixou decerto uma obra humana, cuja influência seja perdurável e cujo valor seja indiscutível. Os seus personagens, os seus tipos, analisados hoje, não são mais do que dolorosas e velhas caricaturas românticas, da realidade ambiente. Eça pelo contrário, em todos os seus romances criou tipos que ainda se encontram hoje vivos, com modi-

ficação do scenario — excepção talvez feita ao Padre Amaro no seu cinismo, e a Fradique no seu postiço literário de super-homem moderno. Primo Bazilio, Eça, quasi todos os seus personagens caricaturais e realistas, o ridículo do Pacheco e o constitucionalismo do Conselheiro Acácio, vivem ainda, transformados é claro, mas em todo o caso vivem, através da sua efabulação.

Nos romances de Camilo perpassa sempre um sentimentalismo piegas, estudado e contínuo, tocando algumas vezes o ridículo, por ser muito artificial. Qualquer dos seus livros o atesta. Eça pelo contrario, influenciado pelas correntes literárias importadas depois de Balzac, então em voga, do realismo naturalista de Flaubert e de Zola, deixou em todos os seus livros transparecer a nudez forte da verdade observada e nítida.

Eça foi um realista. Camilo um romântico de transição. Mas ainda assim, com todos os seus defeitos românticos, com todas as suas fraquezas de sentimentalista mórbido, Camilo, hoje na maior parte das

vezes tão mediocrementemente admirado e criticado por escritores de lugares comuns e duma inferior e local visão critica de arte, teve contudo esta qualidade rara — escreveu como poucos a língua portuguesa. — Não esquecendo contudo esta outra qualidade não menos notável: era o homem que em Portugal sabia mais termos de dicionário, como o apreciou pouco mais ou menos Eça de Queiroz, numa carta das *Ultimas Páginas*, em que a ironia do mestre é superior de espírito e em parte intensamente justa e precisa.

Um senhor, de nome José Agostinho, no volume infeliz e banal que consagrou a Eça de Queiroz, longe de entrar numa critica serena, rodopiava sempre em torno desta afirmação: — « Os livros de Eça de Queiroz são na essência e quasi sempre até na forma, a corrupção viva ». E mais adiante continuava: « Lê-los é descrever da boa linguagem dos nossos avós ». Eça pintou a verdade nos seus livros, segundo o admirável realismo francês, consequência do naturalismo inglês?

— é um corruto para a inferior visão do crítico.

É incontestável que a linguagem de Eça, longe de ser uma linguagem vernáculamente portuguesa, clássica, está eivada de galicismos, tem qualquer coisa de afrancesado; mas com êstes defeitos a sua prosa é uma prosa plena de beleza melódica, faiscante de ironia, duma ironia que só Eça tinha, uma prosa cujo ritmo embala maravilhosamente.

Fidelino de Figueiredo, na sua resumida e inteligente *História da Literatura Portuguesa*, apreciando Eça de Queiroz, escreve: — « A língua portuguesa nos seus romances transformou-se, perdendo talvez em purismo, mas ganhando na maleabilidade, em poder de expressão incisiva e flagrante ». Fialho, num supremo artigo de combate, que ficou célebre, publicado na revista *Brazil-Portugal* logo após a morte do escritor, vergasta desalmadamente o artista perfeito dos *Maias*, porque a sua prosa, longe de ser portuguesa, era afrancesada, concluindo que

Eça de Queiroz não era um escritor nacional, mas sim um escritor internacional e europeu.

Fialho no seu artigo foi violento, desalmadamente violento, injusto e apaixonado. Não criticou, ridicularizou em detalhes soberbos de sarcasmo contundente, a obra do grande romancista morto. Mas as suas afirmações não ficaram sem contestação. Silva Bastos, no prefácio do *Dicionário dos Milagres*, rebateu êsse erro tão freqüente e sempre contínuo na pena inconfundível e superior de Fialho de Almeida, vendo a obra do grande morto com paixão e flagrante injustiça.

A sua obra como romancista foi sem dúvida cheia de defeitos, mas ela tem perdurado e há de perdurar. Eça foi um grande artista e conjuntamente um grande psicólogo. Alguns dos seus livros teem páginas verdadeiramente soberbas de descritivo e colorido. *A correspondência de Fradique Mendes*, como breviário de beleza, por exemplo, contém cartas que são «documentos

duma prosa eternamente bela, engastando as mais argutas ideias sôbre moral, religião, coisas portuguesas, sob aquela subtilíssima ironia, que ainda ninguem no mundo igualou », afirma-o Fidelino de Figueiredo.

Vai nesta frase alheia e justa todo o seu elogio, mas decerto o seu próprio valor reside na sua obra inconfundivel e única entre nós.

Eça, que em toda a sua obra ridicularizou, satirizou e prostituiu, teve também a sua fase de religiosidade.

E não foi só êle. Junqueiro, por exemplo, êsse genial e deslumbrante criador da *Pátria* (já entrevista através a visão negativa de Oliveira Martins na *História de Portugal* e cujo símbolo e motivo tem uma grandeza ao mesmo tempo satírica e shakespeareana, pela maneira como previu a nossa ruína moral) o demolidor, emfim, de *A Velhice do Padre Eterno*, escreveu a *Oração à Luz*, onde em pureza de verso há pureza de ideias espiritualisadas. As primeiras poesias de revolta de Antéro deram

depois lugar à tragédia humana, dolorosa, culminante e genial dos seus sonetos, constituindo em conjunto um dos maiores dramas íntimos e um dos maiores livros de todo o mundo.

Depois da revolta há sempre um esboço de perdão e de contraste. Gomes Leal, o autor do *Anti-Cristo*, publicou ultimamente poesias religiosas. Já na *Cidade e as Serras*, o grande artista deixa transparecer uma maneira diferente, uma prosa mais vernácula, mais portuguesa. A última parte do livro tem páginas que são inimitáveis. Mas a obra que há de ficar para apreciação da sua nova fase, é sem dúvida as *Ultimas Páginas*, publicada postumamente.

Consta de três narrativas de Santos: S. Cristóvão, S.^{to} Onofre e S. Frei Gil. A primeira dessas lendas, S. Cristóvão, é na verdade a melhor, onde a linguagem atinge simultaneamente mais simplicidade e mais perfeição. Tem trechos que fazem lembrar Bernardim Ribeiro e Rodrigues Lobo, pelo descritivo quinhentista. Longe

dos seus francesismos, da sua ironia, Eça nesta obra póstuma «vendo a vida duma culminancia extrema, tomado de vertigem e comoção religiosa, afirma, ama, reza, perdoa e resgata...» escreveu algures Jaime Cortezão. Eça, nas *Ultimas Páginas*, resgata-se dos seus anteriores defeitos, do afrancesado da linguagem. Vem da *Ilustre Casa de Ramires* a sua contrição artistica, quer na lingua, quer no motivo, quer no conjunto, quer no perdão que o seu genio tem pela terra pátria na longa eclóga cristã dos campos, que o seu estilo descreve numa serenidade contemplativa de ode latina. É o seu perdão a tudo que o desdem e a ironia corromperam quando o artista, a esboçar um sorriso fino, em tudo punha o traço agudissimo da graça gauleza, perante o palco onde a sua galeria caricatural vinha agitar um mundo doente, torpe, pequeno ante as ideias e os factos, ante a beleza e o coração.

Da *Ilustre Casa de Ramires*, o seu mais completo trabalho no romance, aquêlê onde

os tipos mais realçam e mais víncam e a paisagem parece sofrer com os seus personagens nas suas dores e nas suas alegrias, paisagem pulcra de tonalidades verdes, em que a côr tem a sua graça olímpica de fausto e de maravilha, vem a sua religiosidade a fundamentar-se na *Cidade e as Serras* onde o artista, perante o problema da felicidade, pinta o barulho febril e supremo de Paris, a cidade babilonisante, onde a vida é o minuto que surge e logo sucumbe, inútil e constante sempre, e o regresso à serra numa viagem irónica de graça e tortura, até que o cenário virgem da paisagem, põe ante os personagens da sua efabulação todo o seu encanto e toda a sua maravilha.

Perante o problema da habitabilidade e da felicidade mais moral do que material que o homem precisa para a sua existência plena de dor pensante e de dor moral, o artista estuda o problema do egoísmo, que na cidade vive bem o seu império. Diante de tantos seres, indo atrás da sua própria

vontade, tudo é frio, indiferente e injusto, para com o desacompanhado. Êsse personagem bem típico do Zé Fernandes, atravessando a obra com a sua individualidade serrana talhada e aperfeiçoada pelo ambiente e pela correcção citadina, só, na cidade, ante o bulício conjunto da mesma cidade, nela mergulhando o seu tédio, a sua consequência funésta, assim pensa e desta forma medita: — « Bem certamente estava ali como perdido num mundo, que não me era fraternal. Quem me conhecia? Quem se interessaria por Zé Fernandes? Se eu sentisse fome e o confessasse, ninguém me daria metade do seu pão. Por mais aflitivamente que a minha face revelasse uma angústia, ninguém na sua pressa pararia para me consolar. De que me serviriam as excelências da alma, que só na alma florescem? Se eu fôsse um santo, aquela turba não se importaria com a minha santidade; e se eu abrisse os braços e gritasse ali no boulevard — « Oh homens, meus irmãos! » — os homens, mais ferozes que o lobo ante o

Pobresinho de Assis, ririam e passariam indiferentes. Dois impulsos únicos, correspondendo a duas funções únicas parecia estarem vivos naquela multidão—o lucro e o gozo. Isolada entre elles, e ao contágio ambiente da sua influênciã em breve a minha alma se contrairia, se tornaria num duro calhau de Egoismo ».

Era a luta do desamparado e do forte que reflete e sabe pensar e achar o caminho da salvação. Era o egoismo convertido em lêmã oficial e colectivo a ferir o instinto daquêlê que nesse meio sabe ser forte e reflectir na sua fôrça moral.

Iniciã então Eça de Queiroz a sua maneira contrita, íntima, em que o seu sorriso emudece a ironia suprema e a própria mascara avelhentada, fixa na tela de Columbano, pinta o mestre numa attitude serena, de crença, perante o novo caminho da sua alma, vendo agora as coisas apenas pelo seu destino ou pela sua beleza, como um místico vendo um crepúsculo moirisco

de sangue e rezando à angustia do sol posto e moribundo, ou como um religioso amando a crença íntima do seu coração, já alheio ao mundo e só dele recebendo ternura e suavidade e beatitude. Estava pois aberto o caminho para a obra mais sentida, mais culminante, mais intensa de Eça, as lendas dos santos, que na *Cidade e as Serras* anunciou para o fim, para o remate supremo da sua obra — uma nova e sentida fase de religiosidade e perdão, a indulgência de quem ama intensa e fundamente a terra que viu e acarinhou a sua infância anónima.

Esta fase teve o seu apogeu, a sua culminância definitiva com a publicação das *Últimas Páginas*, afirmação bem alta dum grande estilista e dum grande psicólogo, descrevendo numa linguagem de himnário religioso, ou num estilo arrancado às laudas do *Flos Sanctorum*, a tragédia dramática dos santos, vivendo através da sua crença a heróica beleza das suas vidas, plenas de conflito moral e simbólico. Era a verdade a pôr-se enternecidamente ante os olhos mara-

vilhados do artista. Era o perdão a tomar na sua prosa a attitude serena dum fio de reza ténue e enferma, em lábios frios de freira adolescente duma virgindade suplicada, amando o mundo pela contrição da sua ardente e macerada mocidade, que vai caíndo pouco a pouco em crepúsculo. E assim, nos vem *S. Cristóvão*, a mais completa narrativa, a mais descriptiva, a mais perfeita, e talvez o seu mais ordenado, sereno trecho de prosa: a seguir o *S.^{to} Onofre*, trecho intenso, dramático, maravilhoso, flaubertiano, em que o artista atinge attitudes dolorosas, fantásticas, admiráveis e culminantes e o descriptivo esboçado do *S. Frei Gil*, a caminho da sua perdição, patuando com o diabo e por êle perdido.

Referindo-se à primeira destas lendas, escrevia Eça de Queiroz a um amigo, que achava a lingua portugueza quasi insufficiente e incapaz para a descripção de certas passagens, que a elevação dêsse assunto lhe suggerira já que àquele conflito de bondade queria dar um símbolo eterno.

II

No *S. Cristóvão*, descreve-nos Eça, a vida simples e pacata dum velho rachador, vivendo numa tosca cabana com sua mulher, uma vida de écloga cristã, bem serena e bem límpida, mais serena e mais quieta do que uma tarde de infância já morta. O velho trazia na alma uma grande tristeza e tinha na sua vida um grande vácuo — a falta dum filho.

Mas um dia, córando o seu rosto de santa, a bôa companheira, entre chorosa e alegre, disse-lhe ao ouvido, num murmúrio de mêdo, que brevemente êle seria pai. A transformação brusca que se opéra nesse bronco rachador, as suas alegrias e os seus sobresaltos, só um espirito fino de alto psicólogo

o poderia descrever com tintas fulvas ou doces. Eça, nessa parte do seu conto, foi grande e foi inimitável.

Nasce o filho, o S. Cristóvão da lenda. Porém, longe de ser um filho risonho, robusto como um anjo de Fra Angélico, saiu uma criança disforme, horrenda, um pequeno gigante mal movendo as mãos longas e os pés inertes.

Os primeiros tempos da sua infância passou-os numa insensibilidade desconhecida, numa inércia apavorante. Todos os dias, a todas as horas, o mesmo socêgo, a mesma tranqüilidade, a mesma inércia, davam ao seu corpo uma attitude presa de sonâmbulo. As vespas mordiam-no e êle nem sequer movia as suas grandes mãos de gigante precóce.

O Cristóvão da lenda era uma criança na idade e era gigante no corpo, e esta anormalidade desgostou de tal maneira o bom lenhador e a sua companheira, que a pouca distância um do outro, morreram soccadamente, como aves enfermas a um frio

de inverno, todo vestido de neve. Cristóvão ficou orfão e só, mais só do que um cipreste numa paisagem erma. Contemplando dia a dia os mesmos sítios e as mesmas paisagens, a sua velha cabana, o gigante tinha nostalgias indefinidas, desejos incertos dum incerto além. Uma noite um grupo de ladrões assaltou-lhe a cabana e enquanto êle dormia profundamente, levou tudo o que pôde — roupas, móveis e mantimentos. Ao acordar na manhã seguinte viu-se tão só, que, olhando pela última vez a cabana, foi pelos campos fora.

A vida foi-lhe então vagabunda e triste. Serviu como criado num mosteiro, foi escravo, trabalhador, e um dia juntou-se a um bando de servos seus irmãos, que, andando em guerra com os seus senhores, pediam pão para matar a fome. Cristóvão acompanhou-os levado pela magnanimidade da sua bôa e enternecida alma, com ternuras de menino e gestos de herói, triste como a alma de um mendigo e doce como a fé dum rabbi nazarêno.

Próximo dum castelo, houve uma vez uma escaramuça entre os esfomeados trabalhadores e os homens de armas dum forte senhor. Ao primeiro encontro, homens e mulheres, velhos e crianças, caíram por terra, ensanguentados e chorando. Então Cristóvão, num arranco de entusiasmo e de amor pelos seus iguais, vendo que êstes fugiam, com um velho tronco de árvore que as suas mãos de gigante arrancaram do sólo, intimidou os homens de armas como um fantasma.

A descrição de Eça atinge aqui proporções verdadeiramente supremas de colorido e realidade descritiva. A suprema culminância aliada à suprema verdade descritiva, deram a êsse painel movimentado, um cunho inimitável de beleza e enternecido carinho pela língua. Depois, mais tarde, o bom gigante, já velho e adoentado, passava animais e caminhantes duma para a outra margem dum rio, substituindo uma velha ponte que tinha apodrecido. Chegou a passar touros, tal era a sua fôrça hercúlea.

Mas uma vez, quando todo êle era já um mármore de senectude, e a corrente era grande, appareceu-lhe um menino, que lhe pediu o levasse a casa de seus pais, lá para a outra margem. O bom Cristóvão levantou-o nos braços, mas ao atravessar a corrente, sentiu-se tão fraco, que ia quasi a abandonar a criança que supplicava, que supplicava sempre, o levasse, lá longe, lá longe, a casa de seus pais! E ao chegar, tonto, exausto, bamboleando os músculos largos, ao outro lado da margem, caindo inanimado, reconheceu nesse menino o bom Jesus, disfarçado naquella criança, que o levava subtilmente para o céu distante.

*

A narrativa acaba assim numa suavidade religiosa, maguada e serena. O mestre corrobora o seu inicio de Arte. Começa por dissecar a frio, para acabar por fim amando os personagens das lendas com um sorriso amantíssimo. Assim o genial criador dessa

sátira intensa que é *A Reliquia*, agora tomado de ternura, acompanhou S. Cristóvão como um guardião acompanhando um anjo, numa alegoria hierática, pela vida adiante, e nela tomando cuidado e por ela amando e sofrendo. S. Cristóvão atinge as proporções dum símbolo eterno. Não é já no trecho do Artista o Santo que caminha entre máguas e torturas, entre incertezas e pezares, uma via dolorosa de fé e de caridade, e gigante, pleno de fôrça, hercúleo, ciclópico, não se serve da sua fôrça senão para acariciar os fracos, os que o destino enfermou e a quem fêz engeite. Cristóvão batalha, sofre, labuta sempre, exalça a sua fé e a sua fôrça, levanta medos e admirações, arrasta os seus passos, para quê, com que fim? Com um fim religioso de-certo, mas que pode e deve ser social, mais ainda do que humano. Êle é bem o símbolo da revolta pacificada, para quem o mundo é cheio de dúvida e de malquerença. E assim caminha o seu corpo de gigante, mais pacífico e inofensivo do que

um perro domesticado e brando, mais fraco do que uma criança doente e aleijada, mais humilde até do que os pobres viandantes, que de barbas talmúdicas, pelas estradas ermas, esmolando a luz e a bondade dos semelhantes, põem no rôxo cair das tardes, cheias de crepúsculos incendiados, às voltas dos caminhos, discos esboçados para a grande aguarela do poente agónico. Eis a grande figura carinhosa e revoltada de S. Cristóvão que ninguém ainda poz em téla extensa, ou em painel extático, numa criação eterna.

Cristóvão ama, sofre sempre, realiza bem a sua fé contrita e por isso é eterno como símbolo. Mais do que religioso o destino de Cristóvão é humano, desvairado de ternura funda, social. O que o Santo sofre é o resumo de todos os que sofrem, os que amam, os que batalham pela felicidade, inutilmente. O que o Santo realiza nessa vagabundagem de ternura e de servidão, é o destino de todos os que erram, de todos os anónimos, os perdidos, os ignorados.

Nas páginas em que o génio de Eça de Queiroz descreveu o combate entre os esfo-meados trabalhadores e os homens de armas dum forte senhor, a sua prosa é intensa, plena de dramaturgia e vigor, elástica, doce, e cheia de tinta descritiva, tinta que se anima e cria realidade, expressão, verdade pitórica, portanto.

Cristóvão quando acode e acompanha os seus iguais, por êles combatendo, ao ver mulheres e crianças desnudas de pés, pondo na terra o seu sangue súplice e inocente, ergue-se como um fantasma, e aquêlê gesto tão nobre é o gesto resumo de todos os oprimidos, aquêles a quem o destino só dá o mal e a dor contínua. Então Cristóvão surge, surge como um Deus, mais humano do que um herói e mais belo do que um sacerdote ou um bispo mitrado de oiro e de joias. É então que êle toma as proporções dum símbolo eterno e social. É a razão contra o despotismo. É a dor humilde contra o bem estar. É a voz da fôrça contra a voz do fogo e sangue que sobre a terra marca

êsse cemitério de momento, é a ara onde nasceu o culto pagão da fôrça, do bom Cristóvão gigante e manso, arrastando os pés enormes e as mãos grossas, e levando nos olhos humildes uma eterna sombra, incerta e nebulosa... Cristóvão foi só, foi orfão, foi abandonado—e triste do seu destino, insensível à vida depois que os ladrões lhe levaram tudo, diante do mundo, insensível também, só com a sua vontade e a sua bondade, começou a ser peregrino e romeiro errante. Mas a mão de Deus, a sua mão guiadora e amiga dos humildes, acompanhou-o sempre. Cristóvão foi mártir para elevar, para realçar mais a sua santidade, vizinha já da vida eterna, que Deus lhe destinava. Foi escravo, conheceu o mal, a desgraça, a perseguição, a infâmia, o ultrage e a inveja. Passava acossado como um mastim cheio de pústulas, num caminho berante e alacre de romaria, numa hora de sol esparso e ténue, mais rubro do que sangue volátil. E assim sofrendo, ia criando no seu íntimo a razão que lhe guiava os

passos. Era a santidade a ensinar-lhe o destino, os seus gestos, os seus passos incertos. E quando Cristóvão, já velho, incerto e trôpego, passava animais e touros, substituindo uma ponte, no fim duma existência tão heróica, trazia naquela senectude o mais belo dos símbolos humanos — a luta pela bondade. Diante do conflito com o mundo, êle conheceu bem os homens, conheceu o mal, a maldade e a dor, o seu melhor braço íntimo, intensamente justo. O seu elmo era a bondade e junto aos escravos parecia o próprio Deus vindo à terra transmigradamente, no corpo enorme daquêle gigante, a criar para nós as atitudes inesquecíveis dum símbolo religioso e ao mesmo tempo universal. A dor foi maior do que em Job, mais dolorosa do que em todos os símbolos que a história, a mitologia greco-latina e a tradição trouxeram até nós. Maior do que Hercules e Anteu, maior do que a própria razão, Cristóvão viveu a sua existência a realizar plenamente a bondade, cristão inconsciente, amado pelos humildes, temido

pelos fortes, mais constricto do que um escravo religioso e mais forte do que um gladiador heróico. Êle foi bem o anjo da guarda dos fracos, e caminhando trôpego e disforme, a sua alma no fundo era superior e luminosa como a de um Deus e bondosa como a alma duma mendiga, cheia de farrapos e por êles vestida, que sente na mão fria, hora a hora, a esmola dos homens convertida em dádiva humana, universal e augusta. O símbolo de Cristóvão acho-o mais humano, mais resumo de nós proprios, mais síntese da dor universal, do que se Cristóvão fôsse apenas um símbolo religioso, um pouco mártir S. Sebastião, menos gigante e mais belo, menos resignado e mais surpreendente. É todo o arranco da vida a tomar expressão, revolta, carinho, fé e beatitude, nos seus braços inegualáveis, que tem sempre um auxílio à fraqueza e são sempre bondosos, abertos a toda a inópia dos pobres, dos oprimidos, dos anónimos e dos humildes, mais humildes às vezes do que uma paisagem mendiga, sem horizonte,

sem vegetação, sem árvores e sem beleza. Depois Cristóvão, no fim da sua acidentada róta pelo mundo, crê na eternidade e lá fica portanto a velar, estatuado, como um mármore doloroso, em que o corpo mudamente confessa uma vida de combate e de vigor intenso, incessante e forte.

Nasce então a alegoria. Uma vez, junto a uma ponte, como a corrente era agitada e medrosa e as ondas tinham ímpetos escravos de revolta, apareceu ante a sua bondade, um menino solitário e mendigo, que lhe pediu a medo, o levasse a casa de seus pais, que era bem longe, bem longe, para o outro lado da margem. S. Cristóvão tentou levá-lo e caminhou e fez um esforço gigantesco, admirável! E de tentativa em tentativa, já sem ânimo, ao tentar dar o último arranco, êle que fôra tão forte, sucumbindo, para levar esse menino perdido lá longe, lá para muito longe, reconheceu ao cerrar os olhos para o mundo, que essa criança tão frágil nas suas grossas mãos era o menino Jesus, que o levava para

o céu em agradecimento da sua vida contracta de fé e de bondade. Eis aqui bem nítido o símbolo que Eça quiz dar ao personagem. Deus deu-lhe a razão para a eternidade e Cristóvão ficou um santo eterno, tendo na existência uma biografia enorme de beleza religiosa, a realizar o verbo augusto de Cristo, perdido em vão entre o egoísmo humano, frio, como a lâmina dum punhal virgem de crimes. Cristóvão depois de combater e amar, depois de sofrer assim, realizou inconscientemente um dos maiores símbolos — a eternidade. Mas o seu símbolo mais alto é de-certo a sua existência tumultuosa, isto é, a sua tortura, a sua dor, considerada então em si, síntese de toda a dor humana. S. Cristóvão é pois ao mesmo tempo um símbolo humano, religioso e social — melhor, intensamente, humanamente doloroso. E Eça de Queiroz, como um monge letrado, escrevendo à labareda do seu sonho uma criação cristã, foi neste trecho inegualável, enorme, deslumbrante.

*

No S.^{to} Onofre, êsse episódio tão flaubertiano, Eça descreve-nos a vida de um santo, que procurou um deserto para nêle com resas e penitências conseguir a salvação da sua alma. Isolado do mundo, tendo apenas a uniformidade triste e o azul sereno do céu, a suavisar-lhe a monotonia doente do deserto, o velho Onofre passou verdadeiros tormentos! Apareceram-lhe visões, visões várias. Vieram doutores e sábios para o convencerem a abandonar a religião cristã.

Via, nitidamente via, nos seus sonhos, mesas floridas com doces, iguarias, vinhos finos, piteus saborosíssimos. E em tudo isto êle via o diabo, a perseguição do Diabo! Redobrava de penitências e resas. Mas em vão. Depois vinham mulheres luxuriantes, tentadoras de carnação e volúpia, que lhe estendiam os braços roliços e os seios odoríferos! E Onofre passava horrores, implorava a misericórdia do Senhor!

Vinham-lhe tentações do poder, coisas

do Demo. Até que o santo abandonou o Deserto, o seu horto de pedras, e amparado ao velho bordão, barba talmúdica de romeiro, veio para as vilas e cidades. Uma mãe, ao vê-lo, pede-lhe que lhe salve o seu filho.

Ele pode, êle é santo! Fez-se o milagre!

E o velho Onofre encheu-se de vaidade, dum orgulho indomável! Há então na lenda o combate entre o orgulho e a santidade do santo. Julgou-se perdido nas mãos de Satan.

Mas Jesus salvou-o, levando-o para o céu!...

*

Em S.^{to} Onofre há a grande luta entre o orgulho e a vontade, uma luta titânica, alucinante, macabra e quasi sinistra. Onofre, perdido no mundo, saciado da carne e do prazer, de tudo o que é supremamente consolador e divinizante, de tudo o que é profano e excita, procura o deserto como

uma salvação para o seu mal íntimo, labareda acêsa no seu peito que depois toma a atitude macabra e doida dum incendio. No deserto, alheio ao mundo, tendo só ante si a montra dolorosa, elisea e cristã do céu, onde as estrêlas entretinham o seu adágio de oiro trémulo na grande câmara ardente da noite e das sombras, Onofre, o solitário, em tudo via o pecado a tentá-lo de novo, a tentá-lo perdidamente, roubando-lhe a salvação e a fé que o haviam de redimir. Vieram doutores, vieram sábios de longe a convence-lo. Debalde, debalde sempre, porque Onofre, perdido entre o seu deserto, vivia como a chama de um lampeão, agitada pelo vento, sem fixidez, sem attitude certa, agitada, a mover-se sempre. Era a inconstância. Depois é a visão profana das mulheres, das amantes, da carne, do vinho e do prazer. Ante a sua fé surge sempre a vida, funambulamente, profanamente. E o pecado faz com que nos seus sonhos de alheio ao mundo, mulheres desnudas lhe estendam os braços côr de rosa-exangue, coleantes

como serpentes, cujo veneno fôsse apenas o prazer. Em tudo era o Diabo impenitente-mente a tentá-lo para a perdição, porque ante o seu deserto, ante a sua própria vida, alheia ao mundo, era o mundo que lhe aparecia sempre, alucinadamente, perdida-mente, como uma visão lasciva de harem, iluminado e feérico, deslumbrante e tenta-dor sempre, minuto a minuto, hora a hora. Surge então a luta dramática entre a razão e o instinto. Entre penitências e rezas, entre os suplicios a que o seu corpo se sujeita, o seu credo profano na vida surge continuamente. É a perda certa da sua fé recente. Êle sofre por Deus, de-certo, e as suas rezas são fundas como abismos e con-tínuas como a noite, ante seus olhos perdi-dos na fé que o ilumina e que tanto conhe-ceram, sentiram e amaram a vida. O S.^{to} Onofre abandona então o deserto e vem para a cidade, para o incerto. Quando lhe suplicam que faça milagres, o santo não confia em si para os fazer, mas uma mãe pede-lhe com ardência que lhe salve o filho!

—Ele pode!—Ele pode, êle é santo, divino no aspecto, as suas mãos hão de fazer milagres—rogava com amor doloroso a velha suplicante.

No seu íntimo o orgulho é desvairado, quente, fulvo como se tivesse um incendio no coração. Era o milagre a surgir ante S.^{to} Onofre, outra vez profano no seu orgulho intensíssimo. Satan, o Diabo, queria-o perder, perder na sua fé ilimitada, sabendo-o ido para o deserto, para se salvar das delicias profanas que tanto conhecera e amára, no p̄azer, na carne que violára e beijára, no amor, no deleite e na mulher. Há a salvação! Jesus deu-lhe carinho e amparou-o! E Santo Onofre realizou e viveu o seu destino, a sua salvação concebida e tentada, nesse deserto tão amplo e tão ermo! O espírito eleito de Eça, já então conhecedor do descritivo anatoliano (digamos assim) tão equilibrado e tão sereno de imagens e de aspectos, tem nesta narrativa páginas assombrosas, inegaláveis, e atinge atitudes dum dramático fora de toda a sua

obra anterior — fazendo mover ante si uma vasta baixa comédia de viciosos caricaturais, de figuras ambientes presas à vida por um lado real e frívolo de mais, e de ridículos de coluna vertebral hirta a pretenderem ser humanos e terem humana beleza simbólica e humano orgulho! Santo Onofre é a narrativa em que o lado dramático tem simultâneamente o seu auge e a sua perfeição.

Eça estudou bem a luta do orgulho contra a razão. Santo Onofre é bem o símbolo da dúvida, o mármore religioso do orgulho rebelde, amando de mais a vida profana, para esquecer e amar o suplicio, a reza, a idéa de Deus, o céu enorme — bem longe da sua infância, dos corpos que amára e beijára. Nessa luta fanática, Deus salvou o velho Onofre fazendo, criando assim um grande símbolo de orgulho, a quem a mão sobrenatural do destino religioso salvou da perdição e da vaidade. É um grande drama subjectivo e íntimo que a personalidade de Santo Onofre sintetisa na sua vida

de contrição e de remorso, de alheamento e de sensualismo, vida intensa e cristã, rebelde e profana, simultâneamente!...

* `

A lenda de São Frei Gil, incompleta, é a velha lenda de um santo português que pactuou com o Demónio. Vivia num rico solar feudal, com seus velhos pais. Era o enlêvo daquelas gentes.

Aprendeu a manejar as armas, a lança, a bésta, o dardo, caçava quási sempre só, pelos montes, mas Gil tinha o desejo de aprender, ir para as Universidades tão acreditadas então.

Partiu um dia, confundindo as suas lágrimas com as dos velhos pais e foi caminho da França, com um bom escudeiro. No caminho encontrou um fidalgo, que também ia aos seus estudos, mas com o fito de estudar as Artes-negras. Convenceu Gil a acompanhá-lo.

Abancaram num amigável jantar. E ter-

mina aqui esta lenda, infelizmente incompleta.

De toda a lenda a scena do amôr do fidalgo com a pastora Solena, a infância da sua paixão, a busca da pastora acompanhado pelos seus homens de armas, desde que um dia ao tocar a sua buzina ela não aparece, nem São Frei Gil vira as ovelhas que ela apascentava, as suas ânsiedades contínuas, as suas dores íntimas, tudo isso é dado pela mão do Artista, em um descritivo cheio de côr e de expressão, altamente castiço e limpidamente sereno.

Embora truncada, esta lenda realiza também o seu motivo de expressão o conflito medievo entre as duas verdades -- A Razão e a Fé. O nosso S. Frei Gil, considerado o doutor Fausto da primeira Renascença portuguesa, através do satanismo da meia idade, é bem o iniciado em coisas profanas e diabólicas, levado de casa de seus pais, através de tentações, de incertezas e de mistérios para desvendar a verdade, pactuando

mesmo com o Diabo e estudando Artes-negras na Universidade de Toledo, onde, ante os professores assina o mágico pacto que lhe daria todas as felicidades e gozos dêste mundo.

Gil partiu levando nos olhos uma grande crença e um destino incerto, depois do seu amor à pastora Solena, destino que êle mal concebia no satanismo criminoso de desvendar a origem dos sêres e o seu segredo, segredo que o demónio lhe daria depois do pacto assinado — agora que êle já tinha posto de parte a idéa de ir estudar medicina a Paris.

O fidalgo que o convenceu a estudar as Artes-negras, era o próprio destino, humanizado naquêle companheiro de viagem, a procurar-lhe a alma, diabólicamente — mas no fim da sua existência, êle renega a sua onipotência, quebra o pacto satânico e morre santo, em plena beatitude cristã, na paz e na suavidade extática da nossa bôa e bem-dita terra de Promissão, de-certo eleita por Deus e por êle muito querida. Se Eça não

tivesse aqui infelizmente acabado o manuscrito, contar-nos-hia o destino futuro do santo, que o Artista esboçou no seu plano de obra, publicado juntamente com o começo da narração, de envolta com os seus actos profanos e sinistros, até que tornado omnipotente pelo pacto com o Demónio, usufrue todos os gozos e deles se cança — e dir-nos-hia a sua vida de camaradagem com o simbólico Satan o roubador sinistro das almas, que o inferno na concepção cristã reúne e contém, no sinistro império da morte, por castigo de erros terrenos, e acabando o seu célebre pacto e morrendo em beatitude.

Dos três manuscritos publicados com a designação de lendas de santos, é êste o mais curioso, e de-certo seria o mais belo e sugestivo. São Frei Gil ressái bem como um símbolo, pois que tentando o incerto e a felicidade por intervenção do diabo, veio a renegar o seu pacto desde que a mulher que ama lhe aparece transformada no esqueleto da morte e deixando para sempre a iniciação nas Artes-negras.

Volta à sua terra e nela morre num convento silencioso, em um quieto e remançoso vale, em plena santidade, feliz da sua conversão a Deus e certo de que só a sua imagem vale e ampara ao Homem, à ambição, ao gozo, ao amôr frágil das coisas profanas que o tentaram e iludiram.

A adolescência de Gil que Eça ainda poudes escrever, é dada numa água-tinta leve de coloridos, imagens e descrições, bem como o seu amôr à pastora, aos livros, até que vai com o seu escudeiro Pero Malho a caminho de Paris estudar medicina. Saindo da sua casa feudal para se tornar um santo e um símbolo e para eleitamente viver a sua eleita vida, procurou sempre a verdade no conflito entre a Razão e a Fé, através de todo o ambiente medieval.

O estilo é de imagens ténues como um velho romance de cavalaria, que o supremo espírito do Artista moldasse com o seu estilo fluente e sereno, como a água de um rio entre márgens quedas a ouvirem o seu pró-

prio monólogo de ondas, no seu caminho errante e contínuo. A concepção religiosa de Eça está nitidamente patente em qualquer das lendas, porque em todas transparece a sua fase póstuma, aquela em que a bondade do Autor se humanisa plenamente, e o seu sorriso irónico emudece e sôbre todas as coisas — almas, caracteres, os Santos, a paisagem, o ambiente e o mundo — espalha numa enorme benção o seu perdão intenso, ardente e cheio de beatitude ou de serenidade religiosa.

III

Na *Correspondencia de Fradique Eça* escreveu a beleza convieta dum conceito original, que a sua fase póstuma documentou bem largamente. Isto é, Eça de Queiroz viu em si a remissão dum erro e o seu resgate ficou bem patente mesmo nas páginas das lendas dos Santos, em que o seu espírito cristão tem no estilo a doçura ténue, tranquila e quási mística dum sol-pôr de outono, quando as fôlhas caem num requiem amortecido, sôbre o tapete da paisagem derredor — «Um homem só deve falar, com impecável segurança e pureza, a lingua da sua terra:—todas as outras as deve falar mal, orgulhosamente mal, com aquêlê acento chato e falso que denuncia logo o estran-

geiro. Na língua verdadeiramente reside a nacionalidade» e de-certo esta superior e admirável, antes *clássica* maneira de ver, bem patente está na sua fase até de aperfeiçoamento de linguagem, que vem desde essa admirável, suprema e tão pouco compreendida *Ilustre Casa de Ramires*. Esta novela de Eça, a mais completa, e onde o mestre é altamente superior, quer na concepção ideativa, quer na realização plástica, tem em si nitidamente dois aspectos. A crítica irónica à novela histórica, que é uma maravilha de descritivo e de colorido e a efabulação que envolve o personagem simbólico, êsse Gonçalo Mendes Ramires, onde de-certo um pouco subsiste a personalidade moral de todo o português moderno e superior ao mais da gente, e que o próprio Artista conclúe ser Portugal, isto é, ser um pouco de nós todos (nós, considerados como selecção, é claro) através dos nossos defeitos próprios e das nossas qualidades individuais. Muitas vezes monologando comigo mesmo, me ponho a pensar, avaliando todo o sím-

bolo humano cheio de ternuras e de incertezas, de Gonçalo Mendes Ramires, êsse personagem-tipo tão sinceramente nobre na nobreza clara do seu espírito — Quem me dera ser como o Gonçalo, na sua ternura, no seu orgulho, na sua raça, ao mesmo tempo tão forte e tão fraca! — Quem me dera ser como Gonçalo, porque ser como êle, é ser como o próprio Portugal! Nesta novela tão superiormente urdida, onde a língua e a concepção de Eça começam a ser contritas e indicativas duma nova fase literária, é nesta novela que uma noite na sua torre vetusta, pensando na superfluidade da vida, Gonçalo levou Eça a escrever o mea culpa superior duma página, onde tudo é elevado e luminoso, compreendido e sentido, com tortura e com certeza íntima, e onde Gonçalo Mendes Ramires se compreende subjectivamente, como se num espelho visse toda a existência que o entediava e a sua vida anónima e oscilante. Vida onde não imperava nem uma vontade, nem um forte querer.

« Ah! que pêca, desinteressante vida em comparação de outras cheias e soberbas vidas, que tão magnificamente palpitavam sob o tremeluzir dessas mesmas estrêlas! Enquanto êle se encolhia no paletot, deputado por Vila-Clara, e no triunfo dessa miséria — Pensadores completavam a explicação do Universo; Artistas realizavam obras de beleza eterna; Reformadores aperfeiçoavam a harmonia social; Santos melhoravam santamente as almas; Fisiologistas diminuíam o velho sofrer humano; Inventores alargavam a riqueza nas raças; Aventureiros magníficos arrancavam mundos da sua esterilidade e mudez. Ah! êsses eram os verdadeiros homens, os que viviam deliciosas plenitudes de vida, modelando com as suas mãos incansadas formas sempre mais belas ou mais justas da humanidade. Quem fôra como êles, que são os sobre-homens! »

Mas de momento a momento a forma de Eça toma a attitude doce dum grande perdão contrito. A ironía descritiva e simbólica como expressão de contraste e conflito

de meios morais e de ambiente da *Cidade e as Serras*, onde combate essa ruína civilisadora do urbanismo precipitado, contínuo e doente, leva-o a realizar tipos inconfundíveis e perfeitos na sua vasta comédia de análise, que é toda a obra anterior de combate. O realismo ante a fase primeira de Eça, era necessário para o complemento sincero e contrito das lendas. Assim pensando, o Artista realizou nelas a sua obra mais própria, mais conceptivamente elevada, isto é, a obra em que o seu espirito criador mais completamente realizou o equilíbrio rítmico, musical e terso da sua prosa. A crítica desapiedada e pessoalíssima de Fialho, na revista *Brasil-Portugal*, devia parar, se fôsse possível, ante as lendas, ante as páginas religiosas destas narrações, em que a língua teve por vezes a leveza única e quinhentista do enamorado Bernardim e tem tonalidades, efeitos, cambiantes e expressões inteiramente novas. A sua reconstrução espiritual estava já em bom caminho. A sua fase de escarpelisação e análise devia

ter agora o seu contraste de contrição *artística e ideativa*. Os Santos vem até nós como símbolos eternos, e as lendas que envolvem as suas vidas são para o Artista os ambientes próprios à descrição natural. O seu efeito foi quasi milagroso. A língua tem crispações, efeitos, cambiantes, que só uma mão eleita poderia fazer num milagre. Eça venceu e realizou bem o seu fim. O caminho esboçado na *Ilustre Casa de Ramires* veio através a *Cidade e as Serras*, a ter confirmação nas *Ultimas Páginas*, que ficarão na nossa literatura como um dos mais sentidos, íntimos e supremos livros subjectivos dum escritor na fase certa da sua religiosidade ou do seu perdão, para tudo o que atrás de si ficou — ideias, maldades, ironias e torpezas. Eça foi acima de tudo coerente entre a concepção das suas lendas e a sua realização plástica. O assunto de-certo queria a sua linguagem consequente, e esta realizou-a Eça de Queiroz num estilo sereno, de beatitude, atingindo no Santo Onofre a mais bela e culminante

das descrições e das atitudes dramáticas de um símbolo. Esta dedução de análise, que é lógica e naturalíssima, foi vista erradamente pelo sr. António Cabral, num infeliz trabalho sobre Eça de Queiroz, com o retrato do modesto autor, a servir de ponto final fisionómico a todo o acacismo doloroso e típico da obra, e onde vamos encontrar sobre as *Ultimas Páginas* um dos mais simbólicos livros de todas as literaturas, e nomeadamente da nossa, estas coisas conselheirais e duma infelicidade suicida — «As *Ultimas Páginas*, em que as lendas dos Santos representam a parte principal e são apenas esboços incompletos, trechos mutilados, que Eça com certeza não entregaria ao público sem os refundir, remodelar e retocar cuidadosamente, pacientemente, como usava fazer a tudo o que produzia». É de-certo curiosa a mutilação de inteligência dum conselheiro, sobre um ponto fundamental de sensibilidade crítica. De-certo o sr. António Cabral queria a *Reliquia* escrita com o estilo do S. Cristóvão e o S. Cristóvão

escrito à maneira do *Crime do Padre Amaro*, para documentar bem o seu conceito primário de Arte, que avalia e critica a prosa alheia, pelo método de João de Deus.

*

Mas a obra de Eça tudo salva, tudo anula e tudo confunde, tal é a sua beleza no conjunto e a maneira como ainda hoje subsiste para nós, os raros, tão dignos dele, como êle o é digno de nós, os seus admiradores conscientes. Há nessa obra póstuma a sugestão talvez duma parte da obra de Flaubert *Trois Contes* e *Tentation de Saint Antoine*, e da obra de Anatole *Thaïs* e *Étui de Nacre*, o Artista inegualável e sereno pela maneira lapidar, definitiva da sua prosa — mas duma maneira geral, esboçadamente, apenas no arranjo clássico, melódico da língua, ou na maneira de realizar a linguagem serena, fundamentalmente diversa da sua primeira fase analítica e satírica, antes

dolorosamente caricatural. A remissão destes pecados está aliás defendida duma forma absolutamente inteligente e arguta, no artigo o *Francesismo*, incluído no livro que contém as lendas dos Santos, e que de envolta com a *Carta a Camilo*, o *Testamento de Mecenas* e a *Ultima Carta de Fradique* devia estar nas novas edições das *Notas Contemporâneas*, porque obedece ao plano e à maneira dêsse livro de trechos dispersos. Numa obra de unidade como as lendas, é absurda a vizinhança e a companhia dêsses artigos dispersos, que não tem analogia ideativa nem contínua, com o plano fundamental do livro, embora não realizada a parte final do S. Frei Gil. No artigo o *Francesismo*, Eça viu bem que a causa do erro era o próprio ambiente, a francofilia de pensamento, que tudo contamina e apai-xona. A sua obra póstuma é uma obra de resgate e de-certo aquela que o Artista mais apaixonadamente escreveu, talvez com mais intensidade do que nas outras obras, porque as laudas das lendas parecem escritas

com sangue, com nervos, com serenidade e confiança. Eu creio muito no artificialismo íntimo do autor do *Mandarin*.

Artisticamente, êle conhecia, via os assuntos; e moldando-os, vestindo-os com a sua ironia própria, realizava-os um pouco contingentemente.

Dai nasce o facto de eu considerar as lendas comó o livro que êle mais intensamente amou ao escrevê-lo, e isto documenta-se bem pela serenidade rítmica da linguagem, que não emperra, nem é forte, nem tem artificios, nem tem francesismos, mas antes é fundamentalmente vernácula, clássica, dum castiço natural e límpido. O Eça póstumo equivale ao Eça anterior, se não o superiorisa, porque a meu ver as lendas são a sua obra mais completa e expressiva, e o Santo Onofre o melhor trecho de pintura, (Eça era um grande pintor) realizado em toda a sua bibliografia, que não é grande nem pequena, antes é intensamente superior, genial e inconfundível. Demais, o próprio Artista confessa não amar

bem, com carinho amantíssimo, a obra do seu espirito:

«As minhas obras, essas, não contam mesmo para viver com esse «espaço duma manhã» que Malherbe garante às rosas. Não sei como é: dou-lhes a minha vida toda, e elas nascem mortas; e quando as vejo diante de mim, pasmo que depois de tão duro esforço, depois de tão ardente, laboriosa insuflação d'alma, sáia aquela coisa fria, inerte, sem voz, sem palpitação, amortalhada numa capa de côr».

Quando o Artista escrevia a um amigo, dizendo-lhe ser de tal maneira grandioso o seu motivo, o S. Cristóvão, que temia que a língua não tivesse recursos precisos para a sua realização—não realizou o facto de amar entranhadamente a sua obra, a ponto de temer acabá-la com entusiasmo e beleza? Êle que tanto e tão superiormente tinha a ânsia bizantina da perfeição, do retoque? Há nisto, de-certo, um fundo de crença...

*

Eça deixou nas lendas o seu testamento de beleza, legando aos sensíveis e aos eleitos o espólio dum grande espírito, aquele em que a língua é mais perfeita e serena, mais castiça e maravilhosa, mais tranqüila e mais suave.

S. Cristóvão é o eterno símbolo ao mesmo tempo religioso e profano, do forte contra o despotismo, do humilde contra o opressor, do peregrino contra o senhor feudal. É a luta da humildade contra a fôrça. Santo Onofre é o conflito latente do orgulho a contrariar a razão da vaidade, a prejudicar o destino e a verdade, até que Deus o salva de Satan e do pecado.

S. Frei Gil é a lenda dum Santo que deixou o lar, a vida senhorial, para correr atrás do pacto com o Demo, do satanismo medievo, do acaso misterioso — até à remissão final, até à crença eterna em Deus.

Em todas elas o espírito do mestre pou-

sou a sua religiosidade serena e límpida numa prosa embaladora de hinário, que tem uma doce música, uma côr sempre esfumada em tons leves, e um ritmo socegado de água virgem, saindo duma fonte para a vida errante. E em todas aquelas páginas supremas a língua é harmoniosa e flüida, lembrando na tinta descritiva fundos de tela religiosa, saüdades indefinidas de sonhos já mortos na memória, no grande painel agitado e tumultuoso daquelas biografias tão altamente simbólicas.

Assim a sua linguagem, assim o seu estilo, que é novo, sem aquele verniz parisiense da primeira fase, que logo embota e estala à primeira análise justa, ou à primeira tendência crítica.

As *Lendas dos Santos* são um livro eterno e fundamentalmente humano pelo estudo subjectivo das biografias e narrativas — de certo o mais completo e o melhor de toda a obra inconfundivelmente genial de Eça, irmão da verdade latente de Zola e companheiro de Flaubert no fervor bizantino da

perfeição e do retoque cuidado — de-certo o melhor livro de toda a obra de Eça, o *fantasista prodigioso* na frase de Fialho, esse mago, deslumbrante, sortilego criador de beleza, maravilhoso, pelo espírito e pela forma, Fialho, esse gigante do sonho desfeito logo após o fim, que tanto sofreu para criar e que tão belamente criou para sofrer. O Artista aqui atinge uma beleza deslumbrada e serêna, e a sua forma plástica, melódica e pictórica atesta bem, documenta bem, duma maneira insofismável, como o seu espírito irónico perdoou, amou e quis à sua terra, e como soube cuidar da sua língua.

É evidente que cada vida, cada narração de um Santo encerra em si um verdadeiro símbolo. O fantasista carinhoso do *Suave Milagre* deu-nos três personagens vivendo uma existência a caminho da divinização e onde um eterno símbolo religioso perdura e vive sempre. Através do S. Cristóvão, do Santo Onofre e do S. Frei Gil, o Artista esboçou, realizou e fez-nos compreender a

visão própria dos Santos, qual o seu fim, quais os seus dramas a exteriorizar, quais as consequências morais e religiosas das suas penitências, das suas dôres morais, das suas crenças, da sua fé eterna — ponto de vista que muita sub-gente não tem podido compreender, abstraindo a acção que encerra sempre consequentemente um símbolo, e vendo só o lado exterior e pictoresco da narrativa. Alberto de Oliveira, no seu recente e infeliz livro sôbre *Eça de Queiroz*, páginas pessoais e incoerentes de memórias, embora não possua visão, nem uma análise sequer esboçada da obra do mestre, soube no emtanto ver com nitidez íntima a tendência dramática dos Santos — « os seus Santos, S. Cristóvão, S. Frei Gil e Santo Onofre, não são estátuas toscas ou mortas de pau ou de pedra, mas seres humanos de que se vê o movimento, se ouve a fala, se compreendem e ressentem contagiosamente as alegrias e as dores ».

Fidelino de Figueiredo, no seu estudo de comentário sôbre a obra de Eça na *História da Literatura Realista*, depois de

inteligentemente ter compreendido a obra do mestre através das suas três evoluções literárias, vem-nos dizer sôbre as lendas: — «Incompletas como estão essas vidas de Santos, nenhum esclarecimento nos fornecem, são simples narrações. E a própria narração é óbvio que não podia ser o intento único do romancista ».

Contra a não visão interpretativa do crítico, que aqui falhou redondamente, o que mais vive nas lendas dos Santos é o símbolo da contrição social e religiosa no S. Cristóvão, o combate entre o orgulho e a fé no Santo Onofre, e a perversão sortillega, satânica de S. Frei Gil, personagem da Idade Média, até à sua conversão religiosa no combate entre o profano amor dos segrêdos diabólicos e misteriosos — e a fé que tudo por fim domina e acarinha. Isto é, o escritor citado, não soube ver, não pôde ver, o símbolo das narrações, que são aliás interpretações simbólicas, nem soube ver o seu estilo, a sua maneira nova e melódica de lançar, realizar a prosa.

Eça, nas lendas, é superiormente, subjectivamente artista quer na concepção, quer na realização, quer na maneira como nós sentimos não literariamente, mas *humanamente* os santos, cheios de fé e de beleza, a dizerem em si próprios o motivo que lhes fez nobres e elevadas as vidas, isto é, o símbolo, a verdade religiosa, que elas encerram.

As *Ultimas Páginas*, onde Eça póstumo nos dá uma expressão nova em contraste com a obra anterior, documentam bem como o artista tinha desde a *Ilustre Casa de Ramires* modificado a sua maneira artistica, para arripiar caminho. Mesmo nas laudas finais de *A Cidade e as Serras*, onde Jacinto, êsse maguado príncipe da Gran-Ventura, morria cheio de tédio no halali, no barulho da grande kermesse viciosa de Paris, farto dos seus dias isócronos, repetidos, vagos, e das noites tão viciosas que tudo abstraem até a própria noite — há um indício seguro, terminante, na maneira como êle faz com-participar a paisagem no romance, fazendo

dela um personagem moral. Isto é, a paisagem humaniza-se ao convívio dos personagens, acompanha-os, fá-los viver no ambiente como se paisagem e personagens vivessem a sua irmandade humana e moral. Assim, da segunda parte do livro maravilhoso do fantasista, escreve Fidelino de Figueiredo na sua obra citada:— «há já muita observação, muita descrição do real, principalmente na pintura dos aspectos da serra, em que o romancista se mostra um paisagista sóbrio e flagrante e também psicólogo, porque não só nos dá a côr e o movimento, mas também os seus efeitos morais».

Nas *Lendas dos Santos* o artista, então, enche toda a paisagem com a descrição real e fá-la viver junto com os santos, quer em toda a movimentação scenica e nómada de S. Cristóvão, quer no deserto fundo e ermo de Santo Onofre, quer na admirável descrição da viagem de S. Frei Gil, sahido de casa de seus pais, depois do seu amor a Solena, a pastora perdida, com o escudeiro Pero Malho, através duma paisagem soturna,

triste e árida, onde os olhos iam já a lembrar extaticamente a terra natal.

Tudo o que o seu sonho tocou nestas páginas derradeiras, foi por êle amado com carinho, um carinho que muito enternece e muito nos conforta, porque é são e cheio de doçura.

*

Tentêmos agora resumir, para mais inteira percepção. Na sua obra póstuma, vendo a parte anterior da sua fase de combate e de ironia em que a baixa comédia burguesa e romântica passava em seus livros, ora em torpezas, ora em degradações, aviltamentos e fatalidades, Eça esboçou bem o caminho da sua redenção escrevendo as lendas, livro êste que a sub-gente da crítica ainda não compreendeu suficientemente no seu significado.

De ironia em ironia, de farça em farça, na agitada comédia burlesca dos seus tipos quási todos êles caricaturais, surge por fim o narrador contemplativo, o psicólogo à

William James, anotando as vidas dos três santos, através dos seus tramas e dos seus conflitos.

Esta sua obra de complemento vale quasi a revelação genial dum nome porque criou três símbolos eternos. Afóra um ou outro trabalho probo, duma honestidade lógica, não se realizam entre nós estudos interpretativos da obra dum escritor ou de determinada obra ou fase dum escritor. A maior parte dos nossos escritores contemporâneos não tem tido um estudo condigno (pelo menos de intelligência) quer no seu conjunto, quer em detalhes críticos, isto definindo duma maneira dolorosa como a crítica evita a sua verdadeira função redundando no folhetinismo balôfo ou no localismo, duma mera notícia bibliográfica. A obra eleita de Eça de Queiroz, através dos seus defeitos, dos seus tipos, da sua beleza e do seu significado é dos maiores documentos de sensibilidade universal e humana a que um escritor deu forma. A sua obra é um léxicon de sensi-

bilidade, chamemos-lhe assim. A parte final da sua obra de contrição, que eu filio nas lendas dos santos e que vem já desde a *Casa de Ramires* e de *A Cidade e as Serras*, documentação genial dum dos maiores e mais belos espíritos duma raça, merece um longo estudo, a fazer ainda. Volvamos para as *Ultimas Páginas* a nossa admiração consciente e o nosso carinho, já que o seu livro póstumo é a sua mais surpreendente obra de unidade simbólica, aquela onde a perfeição é quasi absoluta e o seu espírito é mais religioso. Surge nesta parte da bibliografia do artista, mais do que em nenhuma parte da sua obra, a sua qualidade de pintor e de aquarelista, pois que no equilibrio da sua linguagem o panorama acompanha moralmente a vida dos santos e parece velar pelos seus destinos como se, personagem moral das narrativas, nelas vivesse também o seu drama. O escritor perdôa na sua obra póstuma a sua ironia única e surpreendente enchendo de ridículo as coisas e os homens. Agora tudo que a sua mão toca é religioso,

duma bondade cristã e parece que àquele sôpro criador, a vida é mais cheia de beleza e de verdade.

Ante a sua obra póstuma a crítica tem que ver em Eça de Queiroz um novo artista, duma perfeição quási absoluta e escrevendo para a valiosa bibliografia que nos legou as mais belas, as mais culminantes e as mais subjectivas das suas laudas. Depois do romancista e do ironista gaulês surge o narrador religioso, e o psicólogo supremo. E de ironia em ironia, de uma fase de verdade e análise, a uma fase de contrição e de carinho, o espírito do mestre, mais serêno e mais religioso veio afinal a realizar a ambicionada perfeição na sua própria obra — saída de suas mãos e por suas mãos cuidada.

A índole de Fialho



A índole de Fialho

I

Em toda a sua obra Fialho foi fundamentalmente um sincero e está dentro da síntese de Paul Adam ao falar dos escritores que possuem «l'émotion de pensée». A dentro da geração que o envolvia o autor admirável do *Paiz das Uvas* foi também superiormente independente e o que o illustre crítico Camille Mauclair diz de Remy de Gourmont, na *L'art Indépendent français*, podemos nós dizer do artista da *Lisboa Galante*: «Sa vie entière fut un modèle d'indépendance. Son ironie que n'excluait ni émotion ni foi, ne fut que l'effet d'un profond mépris pour la médiocrité, les

courbettes de la littérature de salons et d'antichambres ».

Desta forma a sua independência define também o seu panfletarismo e justifica o Fialho ardente e combativo de *Os Gatos*. A obra de Fialho de Almeida pode dividir-se em três « nuances » para maior e melhor expressão crítica e assim temos o seu *contismo*, o seu *fragmentarismo* e o seu *impressionismo*. Fialho não podia realizar uma obra de serenidade e de esqueleto, equilibrada no seu conjunto e nos seus pormenores. A grande abundância de imagens, a sua constante tendência de dizer na melhor linguagem as suas impressões, afastou-o por completo duma obra de serenidade e de contextura definida.

Analizando o seu *contismo* notámos que o escritor nos seus livros mais literários *Lisboa Galante*, *Contos*, *Paiz das Uvas* e *Cidade do Vício*, não segue um determinado plano, antes deixa que a obra siga a róta incerta do improvisado, ao sabor das suas tendências de expontaneidade e de realização.

No próprio livro *Paiz das Uvas* que começa por uma galeria de tipos da terra, onde a alma da paisagem os acompanha e agasalha, descamba depois num livro de contos, desconexos entre si, mas mantendo em todos êles a personalidade do escritor, pois que em toda a obra Fialho de Almeida teve mais individualidade do que realização, e foi por vezes inferior aos seus próprios recursos.

O seu contismo perante a critica é incompleto porque quebra o seu itinerário. Os contos são por vezes extáticos e os personagens existem apenas para que o escritor faça estilo e esteja dentro das suas admiráveis qualidades de impressionista e de descritivo. É no contismo regionalista, surpreendente de cômico, de verdade, de humanização descritiva, que o autor do *Saibam quantos* realiza a sua melhor expressão de talento inconfundível como em « Os Pobres », « Os Novilhos » e « Mater Dolorosa », por exemplo. Os contos em que Fialho nos pinta as suas viciosas e esbeltas mulheres de feeria

e sonho, é falso na sua expressão real, como no « Câncro » e tem falta de perspectiva nos scenários e no próprio ambiente. O que sobretudo marca e define a beleza eterna do escritor é o seu impressionismo descriptivo, a maneira de traduzir as impressões mais íntimas de arte, através dos seus recursos mais surpreendentes. Os contos estão dispersos por toda a obra e mesmo nas *Estâncias de Arte e de Saúde* e *Aves Migradoras* há páginas de arte admiráveis e alguns esboços de contos, como no último destes dois livros que foram publicados póstumamente e cujos títulos foram deixados pelo próprio escritor.

Nos « Ceifeiros », na « Madona », no « Enterro de D. Luís », na « Manhã no Tejo », no estudo sobre a Casa Cadaval, Fialho, cuja retina via admiravelmente a paisagem, estava dentro de todos os recursos que possuía de pintor e de copiador da natureza, tendo no estilo toda a tinta e todo o colorido que os assuntos lhe sugeriam, pois que elle próprio nos afirmava no prefácio do

Á *Esquina* que «o assunto é que dita o estilo». A sinceridade artística de Fialho, estava dentro dêstes dois princípios — compreendia e sentia a natureza através do seu temperamento e via a Arte através dos seus recursos de impressionista. No seu contismo Fialho foi na literatura portuguesa o artista culminante e o seu *Paiz das Uvas* é um livro admirável, de côr, de descritivo, de realidade humana, e de tinta vibrátil ou dolorosa.

No seu *fragmentarismo* Fialho foi por vezes injusto, mas essa rebeldia é consequência da sua independência como artista e da inferioridade mental e moral do meio que observava e em que vivia. Nos *Gatos*, no *Saibam quantos*, no *Barbear*, *Pentear*, nas *Pasquinadas*, o artista existiu sempre ainda nas páginas mais frustes, cuja prosa se adapta ao assunto também. As sátiras a Guilherme de Azevedo e Eça de Queiroz, ao Infante D. Afonso, aos homens da política e das letras, são dum satírico formidável e nas suas laudas, o riso, o sarcasmo, a ironia,

dão as mãos, casam-se em perfeição, porque o seu estilo é sempre artístico e se por vezes o plebeísmo o apaixona é porque (fundamentalmente discípulo de Camilo) êle manteve o mesmo sarcasmo do Mestre da Ironia. Como expressão combativa *Os Gatos* não tem a unidade das *Farpas*, mas pelo poder de beleza e pelas páginas de Arte que nêles ficaram, o artista define-se sempre, até em pequenos trechos como na « Boa Hora Cômica » dos *Pasquinadas* e nas ironias às exposições de pintura e ao mundo político. As boas páginas de Arte do seu panfletarismo pelo poder de beleza e de estilo pertencem ao seu contismo, por isso não cabem nesta « nuance » da obra de Fialho. Vem apenas nos livros de dispersão e de crítica porque nêles foram escritas. O panfletarismo do artista dos *Gatos* consequência da rebeldia e das paixões do seu espírito combativo modificou-se por completo no *Saibam quantos* quer nas críticas do prefácio sôbre instrução, quer nas correspondências que publicou nas primei-

ras páginas dèste livro póstumo. Era o lado disperso da sua índole, o seu erro a justificar-se por completo, quando o próprio artista se sentia superior à sua obra. Produto do seu impulso o lado disperso da obra de Fialho anulou nêle a sua tendência de arte definida, que é o contismo, ou seja o conto literário regionalista ou não regionalista.

O *impressionismo* de Fialho é a sua maneira individualmente descritiva pois como sintetisa Camille Maclair «l'école vivait sur le principe conventionel du ton local». Foi nos seus contos, nas suas manchas descritivas, um impressionista absoluto pelo tom local da côr, pela descrição artística, pelo seu próprio lêma, «o assunto é que dita o estilo». Fialho panfletário tinha um estilo próprio, largo, contundente, agressivo. Fialho contista, tinha ao seu dispôr uma das mais belas riquezas verbaes e o estilo é deslumbrante, faustoso, ritmico, colorido, pleno de melodia e de côr. A prosa do artista dos «Ceifeiros» era sobretudo plena de tinta e de colorido e foi fundamen-

talmente dispersa, porque o próprio escritor se sentia incapaz de realizar uma obra serena, e que fosse um produto coerente das qualidades e defeitos da sua Arte. O próprio realismo («Três Cadáveres», «O Roubo» e «A Ruiva») foi consequência do seu convívio com assuntos médicos, mais do que a influência então ainda em voga, de Zola e de Flaubert. Mas o Artista soube reagir e essa reação manifesta-se sobretudo nas páginas regionais, onde a língua e o estilo são modelares de realidade e de vida convulsa e latejante. Ao mesmo tempo artista, pela côr, pela tinta, pela alma vibrátil e ardente da sua escrita e rude, crespo, sinistro na galeria dos tipos funestos dos seus contos; ao mesmo tempo sarcástico, contundente, agressivo, outras vezes duma piedade funda pelos humildes e pelos ex-homens da sua planura alentejana, Fialho é um artista admirável, em cuja obra a língua tem um alto apogeu de beleza e de forma. O sentido dispersivo da arte do autor da «Madona do Campo Santo» está nítidamente confirmado

pelos abundantes e prodigiosos recursos da sua pintura verbal e do seu colorido impressionista que Fialho não sabia sistematizar e orientar de maneira a realizar uma obra equilibrada e coerente.

*

O que mais genialmente perdura na obra de Fialho de Almeida é a feição europeia, desnudamente moderna da sua obra. Um conjunto evidente de motivos deu-lhe o principado eleito do sarcasmo, da ironia e do estilo — porque sendo o pintor da «Sinfonia da Abertura» do *Paiz das Uvas* um nevrótico com a ânsia da originalidade plástica e rítmica, e usando duma maneira eleita de enroupar de feitiçaria e enlevo a beleza da sua língua artística, tinha de traduzir em si próprio o estado íntimo da sua intuição criadora. Isto é, Fialho de Almeida era um produto incoerente de arte, e se não realizou a unidade pensada duma obra de seqüência, isto explica-o a incoerência do seu próprio

estilo e da focação dos seus assuntos. Panfletário, a sua obra ri sempre um claro riso de orgulho e génio e desnuda, numa galhofa vicentina de ironia, a pelintrice orgulhosa e mental dos que passavam ante o império do seu orgulho. Crítico, não perdoou a inferioridade, a subalternidade de talento que mascarava a mor parte das obras literárias e artísticas do seu tempo. Nunea foi injusto, antes a sua exigência define e marca como um indício supremo de só considerar belo o que era ultramente grande em arte e expressão revelada.

Contista, impressionista, basta a febre latente, bizarra do trecho a «Sinfonia de Abertura» do *Paiz das Uvas*, a sua obra de mais unidade e de mais conjunto, ritmando o enleio que a paisagem e a legenda das côres e do tempo deixaram em saùdade no seu sentir eleito; basta êsse trecho genial, debuxado numa febril reza de ritmo, nervosamente traduzindo rimas musicais, para o revelar em qualquer antologia de eleitos como o maior, o mais fulgurante e colorido

aguarelista dos mestres de fazer a prosa em literatura lusíada. E se virmos ainda esta sua fase de contista, onde eu demorei o meu comentário por achar esta maneira a mais alta manifestação de talento de Fialho de Alneida, evidentemente pela sua índole um ruso de exílio, reconhecemos que a sua supremacia emotiva é o impressionismo, ou, melhor, o contismo.

Tirando alguns trechos dos *Gatos*, a longa galeia dos seus tipos trágicos, enjeitados, sinistros, torpes, (é ver os «Pobres») marca-o, denota-o como um novelista incompleto prejudicado pela febre do estilo e pela ânsia da forma. É no seu estilo que a sua obra o eleva em génio, sôbre quási todos os nossos escritores europeus, mesmo sôbre Eça, mais romancista do que escritor, mais observador do que imaginativo. O seu estilo, focando maneiras imprevistas de dizer, não seguiu a pisadas de Flaubert e de Zola; foi sempe, ainda que sob um vaga intuição estilista os Goncourts, genialmente espontâneo, emruxado, irrequieto, soberbo, bi-

zarro, imprevisto, arrastando um feiticeiro enleio de imagens fulgindo crepúsculos de jóiãs. Arte essencialmente europeia, a arte de Fialho foi o maior timbre de universalização artística, a que deu forma um autor português, embora isto pese à caravana local e pequenina da paisagem triste dos boletineiros da emoção, de pretensa sensibilidade nacional. Por isso a feição de beeza de Fialho de Almeida permanece na actual maneira de escrever, ainda e sempre, com a mesma influência de imagens e feitizaria sobre a geração dos novos, sentindo e sabendo sentir toda a estranha beleza da sua prosa bizarra e musical.

*

Fialho de Almeida foi um aristocrata de beleza, pela feição única que deu à sua Arte e à sua maneira tão vincadamente pessoal de embelezar, com um carinho de bruxo, a lânguida, sonora, fluida, feérica união da sua prosa — colcha de damasco

ennodoada por frisos de febre e ouro, em debuxos que êle tão eleitamente manchou de renda. O lado incoerente e ao mesmo tempo significativo de ter aliado à sua feição aristocrática de debuxar a prosa uma por vezes plebeia forma de exprimir as ideas do seu sarcasmo tão fértil e viril, denota apenas como êle através da falange romântica e realista dos seus contemporâneos soube manter a ironia fulva da raça e o sôpro, o vôo grandioso do seu génio tão russo e tão caracteristicamente eslavo — na maneira como crepusculizou de tragédia e sinistro os seus personagens. Joaquim Madureira (Brás Burity) teve eleitamente, no seu orgulho de inteligência e emoção, a herança emotiva do que soube sentir na maneira de Fialho — debuxar, enlaçar em tinta e feérica côr dos seus motivos pictoriais, porque Fialho foi bem um mago pintor dando às suas tintas um desvaio culminante de bizzarria e alma: — «E a prosa emmaraanhada, convulsa, sacudida de Fialho, manchada com os altos e baixos da improvização

nas críticas e mordida pelas tantalizações do Belo na cinzelagem percuciente dos contos — é a prosa cantante, a prosa colorida, prosa de sangue e nervos, toda ritmo e toda cérebro, que se não imita, que se não pasticha, que se não calca, não se adultera, não se contramarca nem se falsifica — estuda-se, analisa-se, perscruta-se, dissecar-se, desfibra-se, desarticula-se e admira-se. Admira-se enternecidamente, comovidamente até às lágrimas porque é admirável e morreu com êle». Fialho realizou assim a culminância emotiva de Fradique Mendes, querendo uma prosa como ainda não houvesse, fluida, feérica, rica, deslumbrada, plena de côr e ritmo, enlaçada de ouro e música, prosa de sangue e dor, em tintas bizarras, impressionistas, de jóias em crepúsculo.

O que desviou Fialho duma feição essencialmente aristocrática do seu belo, da sua feitiçaria imaginativa, foi ter olhado de mais a banalidade decorativa dos que o cercavam na política, na arte, no pensamento, na forma e na boçalidade quási primária da

mor parte do rebanho panurgiano e falso dos seus admiradores acidentais de café. Philéas Lebesgue soube ver admiravelmente a intuição artística de Fialho de Almeida, melhor do que muitos dos nossos críticos. « Écrivain de transition qui ne dut rien qu'à lui-même, sensibilité exquise, tempérament contrasté comme tous les portugais de génie il laisse mieux que des traits d'esprit ou des phrases colorées: l'aspiration généreuse vers une existence exempte d'artifices plus large et plus sincère, meilleure ». Emoção vendo irrealmente as cousas no seu desnudamento de forma, Ronald de Carvalho empresta à intuição artística de Fialho a *rêverie* desta frase: — « o irreal é a memória duma vida que não podemos viver e que volta em desejo, no sonho, como um jardim se volve em perfume na sombra ». Arte quasi essencialmente irreal, o império da feérica beleza de Fialho de Almeida ennodou de requinte, de plástica, côr, sortilégio e pintura, a unção musical da língua portuguesa, de ritmos tão belos e duma tão lãn-

guida e pagã *nuance* de colorido. Toda a sua obra reflecte afinal um anseio, na maneira como êle sentia a própria intuição artística, confessada nos *Gatos* (VOL. I, pág. 28) «uma sensibilidade de artista, desunida e mórbida, portanto». O seu estilo de artista e a elegância europeia da sua arte vestem-se de alma e realidade, na maneira como Oscar Wilde mascára nas *Intentions* o seu intuito sincero, na seguinte confissão, antevendo uma superioridade super-emotiva de genialidade a realizar na existência mental de Fialho — «a sua escola para estudar a arte era a arte». E tanto e tão sinceramente o foi, que esta sua dolorosa confissão de elegância na realidade, na beleza típica das máscaras de todos os artistas, o levou a escrever a mágua crespante, ansiosa, inquieta, desta frase de alma: «Para os artistas ser belo é uma exigência profissional tão impreterível, como para as prostitutas ser tentante e miseráveis daqueles cuja figura não pode servir de guadamecim decorativo à grande missa pontifical da sua obra». Êste

grito desnudando um desejo supremo de beleza, define bem a sua Arte, amando sobretudo e acima de tudo a nevrose desvairada e irrealizante de tentar o vôo supremo, da perfeição e da forma. Toda a obra do artista marca pelo conjunto, mas o que principalmente em Fialho define a sua beleza de conjunto é ter ido com o seu talento contra o espírito acanhado, quási local da literatura romântica do seu tempo, sem uma tragédia, sem uma alma de sinistro, sem uma forma máscula e sem um estilo méramente simbólico. Indo contra a índole do seu tempo, Fialho realizou a intuição de Fidelino de Figueiredo na sua *História da Literatura Clássica*: — «o nosso mal tem sido a obstinação em querermos ser portugueses, esquecendo-nos de que essa qualidade tem de convergir com outras, a de europeus e a de homens». A arte do enorme iluminista e pintor do *Paiz das Uvas*, aguarela viva de sinistro e colorido, a expressão dolorosa de toda a paisagem alentejana, foi em todas as suas *nuances*, superiormente, profunda-

mente viril, isto contrastando com a delam-bida emoção romântica que rodeou a sua infância de escritor. Por isso a sua parte crítica, onde altamente debuxou as suas impressões de inteligência e de emoção, era sempre combativa, contundente. A parte crítica a Eça de Queiroz e a Guilherme de Azevedo só nota, só traduz, evidentemente revela, o lado sinistro, fatalista da sua índole de crítico. Índole altamente combativa, a emoção panfletária de Fialho está dentro da síntese de Pierre Bovet, no seu livro *L'instinct combatif*: — « combattre implique l'acceptation de souffrir et de faire souffrir ». Mas para síntese suprema da sua obra enorme, genialmente europeia (Fialho acompanha o talento e o génio dos maiores escritores seus contemporâneos), obra de panfletário, de crítico, de contista, de iluminista, de anota-dor da comparsaria mental do seu tempo, devemos focar, pôr em destaque—a sua arte de renôvo, donde nasceu a mais bela maneira de escrever a língua portuguesa. O seu estilo tem ouro, tapeçaria, paisagem,

nevrose, anseio, temor, sinistro, e a sua forma só traduz a índole do seu estilo, pomposo e funesto, com laivos de manto principesco e desnudas, fáceis deselegâncias de plebeismo — mas sempre, altamente, aristocraticamente elevado e condizente a bom fim. A aristocracia do pensamento destaca-se, sobretudo, pela focação, pela índole inédita do sentir. Ora Fialho como debuxista, como colorista, como esboçador da sua galeria de trágicos, de nevrosados, deu à língua uma plástica que ela ainda não possuía, donde nasceu o considerar o seu estilo como a última janela aberta para a ânsia contemporânea, que por completo renovou a língua portuguesa.

Passeando a nossa emoção pelas suas páginas de estilo, temos de confessar ser êle o mais inédito, o mais belamente feérico, inesperado escritor que deu à sonoridade, à plástica, à côr e ao ritmo da língua a beleza que ela ainda não tinha revestido. Nevrosados, trágicos, funestos os seus personagens sofrem e fazem sofrer, e a sua

maneira, a sua rara emoção de traduzir eleitamente, curiosamente, a sua forma, deram-lhe o supremo desejo de moldar, de dançar, de embelezar, de fazer faustosa e rica a pobre emoção duma língua feita para o triunfo vulgar de todos os lugaristas comuns da literatura. Enchendo uma época literária, a obra de Fialho é um mundo, uma ânsia enorme de inédito, que agora, vestido o estilo dos novos *en robe de parade*, encontrou emfim, tirando alguns seus discípulos consagrados, os seus discípulos revelantes e eleitos. Da forma do estilo de Fialho temos de considerar sobretudo a sua maneira — e a sua maneira como ninguém ainda o tinha feito milagrou e bordou de esbelteza, ritmo, côr e música, o mais belo timbre da língua que é o seu estilo. Ora o estilo do artista dos *Gatos* é a mais segura evidência da sua forma de renôvo, profundamente eleita e inimitável. Carlos Parreira aumenta êstes meus comentários com a beleza dos seus dizeres de fragmentário ilustre: — « Fialho de Almeida, espécie de sombrio Deus púnico

devastador, que vai flagelar multidões miseráveis mas de súbito pára e volta a doida cabeça, apaziguada na côr de berilo dum estôfo, scintilando em pregas nobres; Jehovah que caiu entre o *delirium-tremens* contemporâneo, e, desvairado sonha catástrofes, incêndios, trágicas represálias e a volúpia grisalha dos grandes estertores. Na prosa dêste, quanto inauditismo. Aquelas linhas não juntam frases, mas fios torcidos de nervos, onde labutam gritos, latidos de sarcasmos, crepes de soluços, calamitosas crises de gigante, revolvendo-se em sensualidades hiper-agudas e sêdes de beleza, formando a mais espantosa organização de emotivo e intelectual de todos os tempos. »

O baixo relevo emotivo destas frases que Carlos Parreira tão bem gravou, fala pela minha sensibilidade e define a minha submissão ao estilo imperial e inquietamente scintilante do mestre. Realizando a feéria do paganismo com o misticismo da raça, a obra de Fialho canta belamente, pagãmente, o lado místico, íntimo, trágico e sinistro da

vida. O que é sobretudo necessário para orientação da sensibilidade é criar numa obra um estado mórbido, emotivamente sincero, para que ela subjectivise ou realize a intimidade moral do artista. Ao mesmo tempo quasi eslavo pelo génio trágico, sinistro da sua galeria de sinistros, e andaluz pela feéria do triunfo e do colorido da sua tela de pintor pagão da côr bizarra, ao mesmo tempo, místico, alheado, fundindo o primitivismo contemplativo, bondoso da raça, e consequentemente irónico, sarcástico, camiliano, feroz às vezes (em alguns artigos dos *Gatos*, no *Barbear*, *Pentear* e no *Saibam Quantos* e *Pasquinadas*) um pouco desvairado de orgulho (como no artigo injusto depois da morte de Eça de Queiroz) Fialho na sua obra ou mais intuitivamente na feição da sua beleza em arte, marca na nossa literatura e na influência que teve e tem nas novas escolas literarias como a mais embriagante manifestação de colorismo e de pintura oral e verbal, pena é que a sua nevrose inquieta não o deixasse

realizar com esperança de conjunto e inteira realização de fôrma. A dentro da sua obra o colorismo realista ou irreal de Fialho, define-o como um debuxista de altos recursos de ideação e como um pintor de inimitáveis efeitos de pintura e de tinta embriagada—tal a feição da sua obra de arte tão contemporâneamente ainda hoje perdurável.

II

Fialho de Almeida incluído na geração realista (de 1871 a 1900) pela largueza emotiva da sua obra, pelo poder magnético da sua escrita, pela elasticidade plástica dos seus períodos, marcou como um tipo de escritor impressionista inconfundível, desde as laudas dos *Contos* à ironia das críticas (dum pessoalismo revoltado e sem equilíbrio crítico a§ mais das vezes), desde as suas manchas pictóricas até aos esfarrapados, aos gorkianos, aos arrepiantes e esclavos tipos do seu contismo regional. Desde a ardência fulva dos seus cenários até ao delírio hipnótico da sua imaginação — fica a sua obra a latejar, a pulsar, a dizer fundo, todo o milagre do seu sonho de artista rebelde, incapaz

de realizar uma obra de símbolo ou de análise, de alargamento crítico ou de necessário complemento. Fialho era êle próprio, pessoalíssimo, desde as suas rebeldias aos seus sarcasmos, desde a sua piedade à sua ternura. Nenhum outro escritor atinge o delírio opiado das coisas profanas, irreais, nem a beleza melódica dos luares, nem a quietude pastoril das manchas, nem o *élan*, o nervo-motor, a sensação culminante, louco-lúcida, embriagada dum estilo, manto feérico em côres rubras, em côres exangues, em côres adolescentes, em côres enfermas; estilo onde a sua alma procurava o eterno caminho da perfeição.

Fialho que nas páginas de panfletário era plebeu, era na escrita de arte duma leveza de sêda antiga, na colcha irreal dum estilo poli-facetado e musical.

O panfletário subsistue o florentino, o embriagado, como o embriagado e o colorista, subsistem o intenso, o combativo.

Das duas personalidades nasceu o seu caso individual. Daí o seu alto poder de

individualidade simbólica a dentro da contemporânea prosódia portuguesa. É vêr, por exemplo, essas páginas sortílegas sobre joias no *Barbear*, *Pentear*, únicas na moderna literatura de imagens onde a sua prosa atinge crispações únicas, nervuras raras, *nuances* virgens, e é leve como um crepúsculo em bruma, dôce como um perfume, e helena, profana, como tôda a beleza panteísta e ardente dos artistas pagãos — sobretudo pela imagem bizarra, a ideia imprevista, a fôrma inédita como êle fazia a renda da sua escrita impressionista, que ninguém igualou ainda.

*

O descritivo da arte de Fialho de Almeida esculpe as almas e as máscaras. Os mendigos, os torpes, os funestos, da sua galeria de sinistros, sofrem a ardência fulva e doente, criminosa e mourisca da campina alemtejana, morrendo em poentes tão rubros como dal-

máticas côr de sangue. Na sua obra, variada em tipos, há a bizantina e esbelta elegância das suas mulheres de frágil faiança, vestidas de perfeição e de vício e há o sol cáustico e feroz dos «Ceifeiros» — e pincelando, pintando, debuxando, Fialho é o maior atestado do seu individualismo eleito, aquele a quem fizéram raro de beleza, pintor de tintas vivas ou morrentes e sarcasta rindo um claro e vicentino riso de môfa diante dos ridículos contemporâneos. O descritivo, a pintura da sua prosa, sobretudo, afirmam concludentemente como êle viveu e realizou o drama moral da paisagem, que assim atinge uma personalidade humana ao contacto e ao convívio com os personagens-tipos dos seus contos regionais.

Na prosa de Fialho de Almeida quanto ineditismo! A língua e a música dão as mãos, casam-se, ora em languescências mór-bidas, ora em rebeldias crespas, rudes, fantasmáticas — umas vezes a sua prosa tem ternuras de desmaio, de síncope, outras vezes galopa fantasias irreais, sonhos impalpáveis,

quimeras vestidas de maravilha e ficção — e a gente sente a tortura, a agonia do Artista em realizar a perfeição absoluta, em realizar o sonho estético de Fradique Mendes, uma prosa como ainda não há. A prosa de Fialho tem por vezes a elegância das esculturas desnudas e no contôrno do período, na maneira de realçar o motivo, na maneira de gravar a ideia, de a cinzelar em linguagem raríssima, sente-se o escritor a esculpir a língua, dando-lhe perfeições de desnudo plástico, dando-lhe a admirável *allure* das coisas cinzeladas, perfeitas, onde não há uma linha a mais nem um detalhe a menos. Na maneira instantânea como o artista do *Paiz das Uvas* enroupa a ideia de imagens, multicôres, musicais, cheias de renovo e de originalidade, sente-se a tortura agónica do esteta a quem tudo tortura, esculpindo com a língua, fazendo música com a palavra escrita, pintando com a imagem, dando à literatura o incesto maravilhoso de tôdas as outras Belas Artes.

*

O estilo de Fialho de Almeida era uma consequência da sua alma dolorosa, alma-símbolo da sua obra que êle escolhia sempre funesta, trágica, lúgubre, arrepiante. É vêr a tinta goyesca, enorme, da descrição do entêrro de D. Luiz, de Cascais a Lisboa, em plena noite de Outubro, entre o luto inconsciente da noite e o incêndio flúido, esparso, das lampadas e dos tochões, bailando o gesto súplice das chamas, manchas de sangue-ouro, a tentarem voar, esparsas, como flores de sol, tremeluzindo continuamente.

Êsse trecho é a mais provada consequência da sua arte, atestado de uma visão íntima de sensível e doloroso, nas tintas de uma emoção de pintor, pintando páginas supremas em vez de painéis comuns.

A pintura em si é extática de mais para a compararmos à loucura oral da palavra, dizendo um mundo numa frase, uma tragédia numa página, uma agonia num éco, num fim de período.

A descrição de Fialho é aqui lugubre, suprema, dizendo toda uma serpente de tochas acompanhando o préstito, entre as áleas das fardas circulantes, que são no drama da noite os histriões inconscientes das côres que vestem. O cortejo vem torcicolando como uma longa serpente de luto, envolta em dôr, arrantando-se lugubre, dolorosa, a um fim funéreo. A noite, enviuvada de sombras negras, mancha o luto da rainha, figura de esfinge a quem roubaram a razão, actriz dolorosa, vincando a sua dôr viuva na máscara lívida de morte, como se estivesse estudando a sua postura religiosa para um túmulo com tampa de cristal desmaiado. A noite segue o funeral, acompanha-o nas sombras, fá-lo ainda mais fúnebre, lembrando as páginas distantes do cronista ao pintar ingénua e góticamente, na infancia descritiva da língua portuguesa, a dolorosa caminhada do corpo de Inez de Castro, que depois de morta foi rainha, segundo a tão singela e suave imagem do Camões lírico das oitavas.

E vem-nos à memória êsse cortejo sortilego, entre aleas de lágrimas e renques de tochões, acessos de chama e ouro, parecendo chorar um sangue luminoso e volátil, talvez o próprio sangue transmigrado da rainha pecadora que de amôr, trágicamente morreu.

Além da rainha, a unica alma que seguia essa mascarada funebre era a noite, na qual as sombras bailavam e faziam daquela caminhada o acordar sonambulo de algum sonho embruxado e agónico de visões infernais.

O pintor, aqui, enlouquece a própria tinta, que sofre, que se anima, dizendo dôres contidas, écos de lamentos caindo no fundo abismal e silencioso da noite.

*

O cortejo segue ante o rio, agora tórvo, viuvo de sol, onde as ondas morrem sem a hemoptise branca da espuma, no lábio cinzento das praias.

As luzes mancham mais a noite, na tela que é uma «gouache» escorrendo a chama dos brandões e a tunica sombria que parece envolver o cortejo, entre áleas de luzes, como fogos-fátuos vindos de um campo santo, para seguirem num préstito — tudo num fundo de côres que em tropel fazem a perspectiva alucinatória dum quadro onde houvesse inferno e loucura, sonho febríl e alma peregrina, em busca de socêgo e carinho.

E o cortejo acompanhado sempre pela rainha, vulto a quem o crépe modela um mármore enviuvado pelos crépes que caem em curvas de ondas, entra, enfim, no gótico ambiente dos Jerónimos, solteiros de luto nas abóbadas, quando a torre bizantina se ergue na sombra como atalaia estilizada e hirta nas suas linhas, grande actriz de pedra e renda, mutilada de gestos, guardiã funesta, sem poder agredir as sombras, espectral, como uma lembrança antiga e medrosa, que ali estivesse saudosa e sósi-nha. Estas páginas de assombro são bem

a síntese e ao mesmo tempo o símbolo do estilo de Fialho de Almeida, mais do que nunca êle próprio, sem influencias directas nem reflexos de escritores estranhos, muito áquem todos da sua tinta e da sua alma, síntese também do drama que sente e sabe subjectivar na dalmática oral do seu estilo, no brocado colorido da tão deslumbrante e rara escrita de arte do autor da *Cidade do Vicio*.

*

Mas, em antítese, a pintura oral de Fialho também vive adolescentemente nas tintas da paisagem, rasgando tunicas de névoa fluída, na « Manhã do Tejo », páginas admiráveis dizendo a água-tinta duma aguarela extática em azul e bruma, onde dormem mastros de barcos como lanças exiladas.

A paisagem estremece, incestuosamente, com os primeiros beijos do sol rutílico e a água do rio esmeraldina ou côr de cobalto sujo acompanha a alma do artista que assim escreve — « Sente-se por baixo a água inson-

dável, cheia de penumbras verdes e de sepulcros misteriosos incrustados de madreperola, com grinaldas de lichens e romarias de peixes ouvindo de redor dos cascos submersos, quotidianas missas de finados».

*

Vista assim a sua tinta descritiva, quer nessa paisagem de velatura marítima, de pastoral adormecida de ondas, quer nas tintas lugubres, goyescas, a nankim e noite, do painel do entêrro do rei D. Luiz, quer na ardencia indômita, leonina, do sangue dos ceifeiros, e no trecho sôbre a Atalaia, quer na mancha descritiva sôbre a lande ribatejana nos *Gatos*, a propósito da Casa Cadaval, temos de reconhecer no Mestre a mais assombrosa paleta de imagens pictóricas, desdobrando-se em fundos de caleidoscópio agitado, escorrendo em imagens, em côres, em brilhos, em lampejos, em síncope de luz e em ternuras de sonho panteísta.

Fialho paisagista ou pintor e Fialho estilista, deram em conjunto uma das maiores individualidades da nossa literatura contemporânea.

*

Fialho não conseguiu nunca, no seu propósito de nevrose, realizar a emoção duma obra definitiva e serena. Êle o atesta na sua auto-biografia do *Á Esquina*, em páginas grandes, mas restritas demais, ao que intimamente perante o espelho do seu génio teria a dizer de si, da sua feição, da sua plástica literária, da sua subtil e nervosa, louco-lúcida côr de painelista, debuxista de bizarras tintas, ou mago das côres berrantes. Flexa Ribeiro define no seu trabalho sôbre Fialho um ponto de vista admirável, numa análise que seria útil continuar, desnudando em tôdas as suas minúcias a alma dos grandes escritores, produtos eleitos onde o génio teima em residir feérias de assombro e imprevisto. Mas foi a bem observada intuição do Visconde de Vila-Moura, ao escrever

o seu livro sôbre Fialho de Almeida, que mais eleitamente, super-inteligentemente do que ninguém (o grande artista, o autêntico artista é sempre super-homem) sentiu a sua tragédia íntima de criador « — Fialho muito do sul é como já vimos um pintor, ou melhor um painelista no geito dos pintores da Espanha meridional, logrando pela pena, conforme o seu poder de descritivo, dar a côr, tonalidades e almas tão distantes e irreais, e no entretanto tão sinaladamente íntimas e perfeitas, como só encontramos nas prodigiosas colecções de alguns autores da Andaluzia, isto a averiguar da impressão das suas madonas e dos seus aleijados, ou seja de quási tôda a sua galeria de excelsos e de sinistros ».

Sinistra foi portanto tôda a sua feição de alma, e se Silva Bastos no prefácio do *Dicionário dos Milagres*, de Eça de Queiroz, procurando inutilizar a crítica do *Brasil-Portugal*, de Fialho, diz ter êste um quási pleno de influência dos Goncourts — é ver o tom sinistro, trágico, suïcicante, rembran-

desco da sua obra, para que essa focação de motivos o afaste dêse propósito tão insinuado, num mero despeito do admirador de Eça. A obra de Fialho enquadra numa galeria de sinistros e trágicos, e o grito oswaldiano de Ibsen, é o *leit-motiv* de loucura da sua obra mascarada de nevrose e génio, onde o estilo se enroupa de feéria e milagre e a própria língua se deixa moldar ao geito do seu capricho de cinzelador febril. A falência numa obra a realizar plenamente, ausentou-lhe, desvairou-lhe a ânsia de novidade, de imprevisto e de renôvo.

Todo o seu estilo é um plágio emotivo do seu temperamento, doentio e bizarro, simultâneamente.

Fialho foi um músico por intuição, e se a sua obra quebra a ordenação musical que os seus livros deviam reflectir, é porque a sua própria ânsia suicidaria tudo o que não tivesse êste aspecto pleno da sua obra — a ternura do imprevisto e do renôvo. Ourives florentino o seu estilo é um tapete envelhecido de debuxos, onde êle fôsse mimar

novas ternuras, para o moldar, restaurar de febre. Músico descritivo nos efeitos nebulosos do seu estilo, o conto « Câncro », por exemplo, atesta um poder desnudo de visão, toda desvairada, ansiosa, onde o escritor se confessa êle-próprio. Só quem muito sentiu a dolorosa ânsia de moldar, de vestir a prosa de forma e alma, sofre, como Fialho sofreu, o poder subjectivo da sua ânsia, nevrose de tudo querer ver, eleitamente, pessoalmente, criando assim uma feição única de fazer arte. « Se em toda a obra de arte alguma coisa deve ficar por ¹dizer ou mostrar, não é êste o caso do nosso artista », afirma Manuel da Silva Gaio, querendo assim mostrar-nos que Fialho não é um fragmentário da sua própria visão. Isto é, o seu estilo resume, sobretudo, um estado vidente, desnudando tôdas as arestas e as sombras que poderiam quebrar o desnudamento do seu caso — de nada deixar por dizer. Profundamente pessoal, querendo alcançar sempre um além-plástico de emoção, a obra eleita, meramente artística de Fialho, define-o como

o maior, o mais doente feiticeiro que a alma humana e a raça têm criado, ao ritmo da sua paisagem e da sua maneira de ser, profundamente, especialmente íntima.

*

Evidente que Fialho se desloca da raça e indo contra o realismo de Zola e Flaubert, e a feição predominante do simbolismo, criou através da sua própria alma uma maneira sua, predominantemente musical, de chamar a uma parada de beleza todos os seus recursos de língua. O descritivo quebra em Fialho de Almeida a sua ânsia de receptivo e em muitos dos seus casos, como o conto do *Paiz das Uvas*, uma velha esperando um filho vindo do Brasil — o lado receptivo é apenas o motivo de focação, porque o seu descritivo é que é o nervo da sua plástica, da sua côr e da maneira emotiva de lançar as linhas do seu estilo todo enfêrmo, embriagado de febre.

Se nós focarmos os *Contos* com a tragé-

dia enorme da «Ruiva», indo palpar a frieza de mármore dos cadáveres para os incestuar de carinho com o seu cio quente e selvagem, desvairado e enorme, essa tragédia desloca-o em focação da sua arte, da raça, que só em ultra-emoção poderá sentir mais do que humanamente esta histeria de arte. O artista arrasta a sua tragédia, o seu sinistro, descrevendo em tintas desvairadas com os indícios mais do que lúgubres de Dostoiewsky e dos nórdicos da sua predilecção tão irmã, a sua forma de conjunto, e no seu contismo, define e garante que a raça só na desvairada viuvez e tragédia, na ausência mística e árabe da sua paisagem, lhe emprestou a sua psicose e o seu medo, medo funesto que Fialho tão bem soube traduzir no seu estilo.

Surge a «Madona», enorme, única, trágica de desespero; «Manuel», indício autobiográfico dum génio desequilibrando toda a sua máscara de tragédia; os «Pobres», onde toda a sua feição de beleza se mascarava de união e crime, sinistra planície de

mêdo e fatalidade, onde gorgéia a sua desgraça de alma. Uma sua frase « mutilações de uma grande estátua » define até, em evidência e verdade, o sentido perdulário da sua grandeza de emoção, em grande parte tão perdida. « Na noite de Alcácer-Quibir » que trágica forma a sua, onde o estilo todo se renovou de assombro e feéria, para a parada do seu gênio em plena maturação, em pleno império de forma! *A Cidade do Vicio*, mesmo as *Pasquinadas*, *Lisboa Galante*, *A Esquina* e, sobretudo, *O Paiz das Uvas*, denotam, desnudam, através da sua mutilação de beleza, a mais formosa antologia de ruínas em que um artista de febre incestuasse, o ouro, a pedraria, o sangue, o enleio, o mistério, a magia, a plástica, o ritmo e a *allure* da sua arte.

É sobretudo na pintura que Fialho demonstra admiravelmente a sua tinta delirante.

A paisagem sofre, tem drama e atitude nas páginas do escriptor e sente-se que o seu exfôrço era de realizar uma arte

ao mesmo tempo humana pelo sentido moral e descritiva pelos efeitos exteriores e pictóricos. No conto « Mater-Dolorosa » da *Cidade do Vicio* Fialho tem uma das suas obras primas, o lado descritivo e dramático aliam-se num conjunto inimitável, achando de toda a vantagem a transcrição dèste conto que é uma das melhores obras da nossa literatura contemporânea e uma documentação evidentíssima dos seus admiráveis recursos de pintor. Eis a transcrição do conto « A Mater-Dolorosa »:

« A noite fôra surprehender o rebanho nos cabeços de Montalão, avançadas da cordilheira adusta, que fechando valle pelo norte, vinham morrer pouco a pouco em outeiros já cultivados, e mais raros á medida que em volume e redondeza decresciam. Ia um d'esses verões alemtejanos, calcinantes e sezonaticos, em que o sol arde desde o nascente ao occaso, não bole folha a cicio imperceptivel, e todos os leitos de ribeiras sugadas e corcovas de caminhos, faiscam

sob a luz, em reverberações implacaveis; tempo em que se trabalha de noite, as perdizes fazem ninho, figueiras e vinhas dão fructos, e nos cantos das hortas, os ouriços se rebolam por baixo de abrunheiros e damascos, a espetarem nas puas da sua armadura a provisão de uns poucos de dias. Couteiros e courellas iam já ceifados; viam-se restolhos amarellecidos rompendo da terra estoroenta, como barbugens brancas em face de velho. De longe em longe, no *paiz* cerealifero, uma ou outra oliveira derreada, cortava um gesto afflicto na crueldade do ceu. E para a banda, em esquadrão cerrado, as azinheiras desfilavam em negrumes guerreiros e formidaveis, cobrindo o solo por leguas e abalando em silencio, como para alguma surpresa. Durante o dia inteiro o rebanho percorrera a pastagem comida e recomida de Montalão, tendo acampado de manhã nas planuras e faldas da cordilheira, subindo lento por córregos e ladeiras, e topando as cumiadas por fim. Com semelhantes calmas, impossivel de dormir nos

curraes; morriam ovelhas de asphyxia e morrinha, pelas inclemencias do clima e putrilagens da agua — e a penuria dos pastos trazia os gados magricellas, atrazava as crias e consumia os lavradores. Desiderio Jacintho, pastor do rebanho, ia em bons annos, nunca tinha visto mortandade assim — nem que fosse coisa de Deus, para castigo dos nossos peccados!

Não era o amo só que soffria os azares da calmaceira; que se as perdas d'elle eram maiores, mais alentados tambem os lucros vinham, havendo occasiões de lhe trazer pr'o monte soberanos aos saccos, das feiras onde o mandavam vender cabeças.

Mas o pastor soffria por cima de todos — das onze ovelhas que no rebanho tinha de seu, tres eram já mortas de gafeiras e as outras Deus sabe!

Ora essa noite de restolho nos outeiros tinha sido mal dormida por elle e quasi levada no calculo dos mezes de trabalho, que havia de cumprir para reha-ver o triste dinheiro empregado nas suas ovelhas mor-

tas. A um occaso de extraordinario escarlate, intenso, gradual e enorme, rosando arestas de fragas com fugitividades de ribalta, fórmas nuas de troncos, eremitérios e clareiras, succedera uma revivescencia de rumores, desde a manhã interrompida — vôos de rolas e pombos, gritos de melros, codornizes, papafigos, e o *gri-gri* dos melharucos, vivo e musical na altura, predizendo a aura da tarde e pelo canto espaçado antecipando, as Ave-Marias rusticas dos campanarios. Vagorosamente, os cimos escureceram. Foram-se as arvores fundindo em penumbras errantes, á medida que se tornava plumbea e baça a calote incendiada do ceu; e por fim, tambem o ultimo riso da luz se foi, já serenamente dormia o campo, fatigado do dia torrido e a espaços resonando no borbórinho dôce da folhagem. O rebanho annunciára gradualmente esta transmutação de horizontes e emmurchececer de tintas, pelos tons e duração dos balidos.

A cada vez que esbotava nas nuvens alguma d'essas glorias ephemerass côr de

bronze tonkin, esboçadas de acaso como em fins de tela impressionista, deixando filtrar no erradio da perspectiva lentamente, uns filamentos mais noctivagos de sombra, sahia d'essas gargantas um côro funebre, modulado em tremulos de pranto, assorvencias de elegia, rythmos de ballada, e todo convulso ás vezes na afflicção dos mudos, que ao expirar do amigo ou do irmão, querem blasphemar e teem a lingua impotente! Esse côro dizia a tristeza de captivos, longe da patria, erguendo braços supplices, entre vagalhões de sombra tragica e membros flageladores de espectros. E ás vezes de mansinho, como se fosse em segredo, fazia palavras articuladas de queixa, e ia-se apagando, apagando... Correndo a vista poder-se-hia contar por corpos, esse exercito armado de chifres e todo ruidoso dos chocalhos. Iam na frente os guias barba-dos, chibatos enormes de pello fulvo e andar solemne, cornos altos, os grandes chocalhos badalando. E de pescoço erguido, um ar mephistophelico de barbas, toda a

lanugem fluctuante no ventre, esses grandes bodes corriam na pastagem adeante das mais cabeças, farejando, retouçando, trepando pelos troncos baixos, subindo aos penedos e fazendo para assim dizer no seu giro, o quadro graphico do acampamento a occupar. Após seguia a grande massa das ovelhas, carneiros e cabritas, toda a pacifica e fecunda legião das femeas e procreadores do rebanho, de cabeças rasteiras, e lã negra, encarriçada e fofa, e a cornadura transversalmente estriada... Tinha já soffrido tosquia a maior parte; de fôrma que sob a pelle vincada de tesouradas, os ossos de cada um saltavam na magreza angulosa, ao menor solavanco dos corpos. E por entre a turba furavam os pequenos mais velhos, brincalhões e vivos, cabriolando e cahindo, apoiados nas ancas das mães, ou sugando as tetas com furia de esfomeados. Muitas ovelhas, enfraquecidas de parto, seguiam devagar, parando a dar a mama ás crias novas, ou cortando gramineas num abatimento triste. E atraz de tudo era a peque-

nada de meio dia, de um dia e de dois, pequeninos informes cambaleando esmagados sobre altas pernas vestidas de pellugem fina e longa, e abanando ao vento as orelhas espalmadas, sem curvatura e sem meneios. Na vanguarda então, como a luz cahia mais, os bodes erguiam o focinho parando de comer, viam de lado os ares embaciados, e as ultimas franjas de oiro das nuvens acertadas ás tiras, sobre um ceu côr de perola, palpitando nas ultimas radiações do sol. Para baixo, nas chapadas, era uma confusão sombria de laivos que se deslocavam e fundiam, tornando a espessura lobrega. E esbatiam-se as ramadas, perdida a noção das distancias; um diluvio de treva vinha dos valles lento e sem rumor, submergindo as aldeias, as florestas e as montanhas. Vendo a noite cerrada, Desiderio Jacintho poz-se a juntar colmos, palhoças esquecidas, fenos que estavam hirsutos á beira de uma alverca ou outra. Depois cortou ramadas nos zambujeiros que havia, esteve a cardar nos dedos nodosos o

seu pedaço de isca, chapéu de borla para a nuca, a volta do cajado apoiando o sovaco, um lenço amarello enrolado na cabeça e alforges ao hombro.

Poz a isca no gume da pederneira desconforme, com o fuzil feriu fogo... Os cães percebendo, vinham mansamente para elle de olhos dôces, ondulando as caudas alvadias. Desiderio Jacintho ajoelhára ao pé dos pastos em monte, que tinham por cima a lenha cortada das arvores. Metteu pacientemente a isca accésa por baixo de tudo, esteve assoprando até apparecer labareda. Restolhos fóra, o rebanho estramalhava-se a fazer cama, escolhendo para dormir os terrenos declivosos e desamparados, onde a aragem dêsse de chapa. E como para além do lume tudo se perdia em escuro, e a flamma da fogueira encandeava o pastor, ninguem viu uma pobre ovelha, que extraviada do rebanho conseguia alfim encontral-o, extenuada e esqueletica, trazendo de rastos com os dentes, o borreguinho parido de manhã.

No campo e de verão, rompe o dia ás tres e meia, quando a cotovia faz a primeira ascensão nos ceus, para dar do alto, aos volveis emboscados nas folhas, nas hervas seccas das barreiras, nas tocas, nos cannaviaes e nas balsas, rumor para a grande pastoral beethovenica da manhã. Accessa na pallidez do horizonte, a estrella d'alva tem fremitos de palpebra somnolenta.

Vai-se rasgando a nevoa das alturas, de envolta com exalações silvestres dos valles — e cardumes de nuvemzinhas brancas ondulam as barbatanas de renda, por toda essa piscina cérula que é desconforme como uma ambição de rapaz. Foi quando Desiderio Jacintho, retomando os alforges e a manta, assobiou aos rafeiros e fez partir o rebanho pela encosta da montanha. Mesmo no cabeça, alastrava-se uma clareira redonda, entre pedregulhos e restos de um moinho abandonado. E deitada numa attitude indifferente, cabeça no chão, o foci-

nho coberto de mucos, a pobre ovelha viu partir as companheiras e deixou-se ficar de guarda ao cadaver do pequenino borrego, das suas entranhas nascido. Prolongou-se a manhã, acordaram os arvoredos e os passaros, passaram num vôo pesado, bandos de perdizes a matar a sede lá baixo, nos raros pégos da ribeira... Veio o sol, abelhas zumbindo, bandos de borboletas fulvas, gafanhotos e sardaniscas nervosas, tudo o que começava o seu dia alegremente, luctando, trabalhando, cantando.

E o rebanho já longe, fazia no toque dos chocalhos plangente, uma poesia rustica, simples e penetrada de melancolias.

Quando de repente, dois corvos pousaram nos alicerces do moinho. Eram enormes esses corvos, com pennas azuladas luzindo de cerumen, crespas e afiadas como cutelos de bom aço. E impertigavam-se um para o outro, chegando os bicos num quasi beijo de alliança, aos saltinhos nas pedras, firmando patas, balanceando os rabos, com olhos obliquos sobre a mãe e sobre o filho.

E estendendo os bicos corneos, dentados meudamente no bordo, longos e negros, quedavam-se numa especie de consulta, sem grasnar, sem mexer, como planeando campanha. O maior então atreveu-se a olhar de perto os dorminhocos do rebanho, e veio marchando clareira fóra contra o borreguinho morto, com sobreceños de inquisidor, sinistro e fero — enquanto o outro ficava á espera, todo inquieto, voejando, consultando as vizinhanças, mais cobarde talvez! A ovelha nem dera rumor.

Conservava a cabeça inerte para a terra, as pernas dobrando sob o peso do corpo, orelha cahida e molle, e sem movimento a cauda, parecendo morta. Aquella postura extincta animou o carnívoro, que veio mesmo ao pé do grupo, se poz a andar derredor mansamente, assentando a pata com uma especie de precaução, geitos desdenhosos de cabeça e surdos ruidos de serra no bico poderoso. Mas nos alicerces afastados do moinho, dois corvos mais acabavam de pousar, inda maiores e mais negros.

Já o sol causticava nos saibros e vinha secco um chiar de cigarras nas arvores. Attrahidos uns pelos outros agora, os malditos abatiam-se aos bandos, depois de voejar em ellipsoides muito altos, por cima da preza. E ás duzias, as cabeças funebres surgiam por traz das rochas, armando conclaves de momento, debandando como *fantoches*, vindo de novo remoinhar aos saltinhos, ondulando, subindo, descendo e quebrando circuito, como numa dança selvagem.

O ataque parecia ordenar-se, á medida que se espessavam fileiras. Havia já um chefe, velho corvo sem cauda, ferozmente faminto e audaz, que afinal com um grande pulo, cahiu no cadaver ás bicadas. Os mais cerraram-se, apertando circulo, cingindo os dois corpos immoveis, batendo o chão compassadamente, com rythmos de marcha guerreira. E mal um d'elles grasnou não sei que ordem de batalha, grasnaram tambem os mais, num côro estridente e lugubre, que abriu em risada, terminando em uma especie de uivo, guttural, e rouco. Nesse mo-

mento, a ovelha ergueu a cabeça devagar, firmou meio corpo nas patas dianteiras, e esteve a olhar de narinas altas sanguinolentas pela mordedura dos moscardos gangrenosos.

Aquelle movimento fez uma hesitação no exercito de grasnadores fatidicos cujo circulo se alargou, vergando em receios de castigos. Viam-se os bicos alinhados, convergindo sobre a ovelha e cria exanime, em ar de pontaria, e fazendo para dentro do circulo uma golilha negra de punhaes. E se ao mesmo tempo as cabeças voltavam d'esses olhos chammejantes, inquietos e febris, fuzilava um sardonismo feroz, uma como certeza de victoria e provocações mudas, em que havia intelligencia. Quando a ovelha fitava um grupo, esse grupo immobilisava-se com attitudes marciaes, as pernas em fila, caudas em fila, e asas pendentes como abas de casaca, num enterro. Mas o resto convergia por detraz da mãe

afflicta, de mansinho, aos encontros, com fremitos de impaciencia, já, mas preferindo cansal-a pelo cêrco, deixal-a agonisar para alli de impotencia, junto do filho coberto de moscardos verdes. E como se sentiam fortes pelo numero, longe das vistas de homem, senhores do campo e espicaçados de calma, entravam já de escaramuça, armando sortida, aos pulos no mesmo sitio, enfundando as asas como para aligeirar os corpos, e promptos ao primeiro signal. O corvo velho estava na frente, contemplando o cadaver de cabeça reflexiva, com ideias talvez na presa do leão. E muitos picavam o terreno ao acaso, como a disfarçar os intentos, enquanto a ovelha se levantava costumamente, e com o corpo mirrado, pernas oscillantes e narina afflicta, vinha cobrir os restos do seu pequeno defunto.

Chovia fogo do ceu embaciado e calmo, como d'um capacete em brasa. Fumos sujos de queimadas, subiam direitos d'onde a onde; e era a hora terrivêl em que a paisagem não tem sombras, nem correntes o

ar, e vêm scintillas cruas de todos os angulos e superficies.

O borreguito morto estava de olho esbugalhado, numa especie de extase á luz, meios risos na bocca entreaberta, onde já havia larvas de insectos, E a ovelha guardava-o entre as patas, girando com a cabeça por um e outro lado, á medida que a petulancia dos corvos recrudesca. Os seus bali-dos frouxos vindos do fundo do peito, tinham modulações de desespero mortal, e umas vezes imploravam graça debalde, vibrando em lagrimas de sangue, referindo que era aquelle o seu filho, contando a vida do rebanho, querendo abalar pela commoção: outras vezes perdida a esperança, eram uma imprecação á insensibilidade de Deus e do ceu, e rouquejavam de angustia. O corvo velho por fim saltou de vez, e com uma bicada gulosa arrancou um olho ao cadaver. Então os mais vieram em turbilhão, esbofeteando a mãe com as asas metalicas, grasnando de voluptuosidade na disputa de algum bocado. Com esforços deses-

perados, a ovelha resistia, marrando nos algozes com a sua fronte sem cornos, — e recuava, punha em rotação a anca e os membros posteriores, saltava bruscamente espicaçada, n'essa grande luta desigual. Apenas, esses bichos todos lacerando a pelle do cordeiro, lhe desnudaram a vermelhidão da carne, não houve mais resistencia, possível, tamanho o impeto da investida! Agoniando então, por todo o corpo ferida e escorrendo sangue em borbotões, a ovelha já não sabia que fazer. Balava rijo, erguendo o focinho coberto de mucos rutilantes, perdera um olho na peleja — mas investindo sempre, a desgraçada!

Quando era já tudo impossivel, e o borgeo pelos rasgões do ventre, bolsou os intestinos num começo de podridão, nada pôde dar ideia da alegria selvagem e pantagruelico appetite, d'essa canalha sem freio. Disputavam-se os boccados de bico para bico; e os mais atrevidos alojavam-se por baixo da ovelha, no intuito de se banquearem melhor.

Num derradeiro balido, em que se exhalava também o esforço derradeiro, deixou-se a mãe cahir para cima do filho, aniquilada, resignada, sem queixa — e até á ultima convulsão defendeu o cadaver, offerecendo o triste corpo de mumia em resgate por aquelles queridos despojos. Já se não sentia ao largo o rebanho, e no silencio adusto do calvario, por todo o dia á vontade, os corvos tiveram festa. »

Neste trecho de pintura descritiva e conflito moral, Fialho estava dentro dos seus maiores recursos — o de paisagista e o de psicólogo. A expressão moral da paisagem que comparticipa do drama ambiente, o conflito, tudo é dado com altos e admiraveis recursos, sendo esta parte da sua obra uma das mais belas e das mais sinceras.

Reagindo contra a sua propria índole, que era dispersiva e fragmentária, Fialho teve na sua obra um alto sentido humano, sobretudo nos contos regionais « Os Pobres », « Novilhos », « Mater Dolorosa », por exemplo.

A influência da paisagem que deu à sua psicose um sentido ao mesmo tempo pagão e místico, está bem patente na parte sensível ou regionalmente humana da obra do artista dos «Ceifeiros». Tendo a nítida compreensão da paisagem alemtejana êle comunicou-a à sua obra descritiva, que está cheia da ardência mourisca dos estios do Alemtejo, onde passam os seus tipos regionais e todo o pitoresco dessa lande extensa.

É assim que surge o regionalismo descritivo e humano de Fialho de Almeida, e a sua anunciação de beleza arrastou logo mantos feéricos de fórmula, moldados numa precoce iniciação de paisagem, a longa e dormente paisagem alentejana. Vila-Moura ao focar no seu livro eleito sôbre Fialho uma influência de psicose, filiando-a na estepe da paisagem alentejana, a estepe do exílio, viu bem o deslumbramento do seu carácter e a feição da sua obra. Em arte a criação é o ponto de início para partirmos até a maneira como o artista veste o seu estilo. Peladan em quási toda a galeria

dos seus livros enquadra o estilo, o pseudônimo do ritmo, como o índice de talento por onde o criador molda, estua, modela a sua feição de mago e artista. E o debuxista do *País das Uvas*, focado através da sua galeria de tipos, ainda não o foi através da sua paisagem de alma e tapeçaria, onde ele pôde laivar de incêndio e chama a ternura quasi romântica da prosa do seu tempo, feição anti-europeia duma arte sem passaporte, traduzindo languescências românticas e ternuras fugazes, de estilo fácil. Camilo chamou para o início da renovação plástica de escrever a prosa, a doçura espontânea, a doce musicalização da língua lusiada, onde a sua cegueira parece ter entrevisto o incêndio dezanoviano da loucura do momento, pintando sempre laivos bizantinos de beleza em crepúsculo. Eça de Queiroz foi o genial músico da língua, e é na sua forma de *suite* rítmica (*Adão e Eva no Paraíso* e nas descrições em que ennodoa de estilo a elegância francesa da sua alma de artista) que melhor realça as suas qualidades raras de prosador.

A focação dos mesmos motivos de Flaubert e a corrente de Zola levaram-no a um realismo que sem dúvida suicidou o génio artista das *Lendas dos Santos* e da *Illustre Casa de Ramires* para as suas obras de serenidade, onde o seu estilo teria ao seu dispor uma das mais plásticas, dúcteis, elegantes, serenas e emotivas maneiras de escrever.

Reagindo um pouco contra as qualidades dêstes dois escritores, Fialho conseguiu, adentro da sua arte, pelo poder magnético da escrita, pelo colorido e pela tinta vibrátil, realizar uma das mais belas e curiosas expressões de pintura verbal e de impressionismo descritivo.

III

O fragmentarismo de Fialho de Almeida tem a sua filiação no motivo. O que na obra do escritor melhor revela a sua maneira é o motivo. Fialho documentou qualidades raras na maneira como sabia adivinhar. As suas ideias vinham-lhe apenas expressar melhor os motivos, que traduziam sempre a sua conduta essencialmente dispersiva. Dispersou a sua emoção para que mais essencialmente definidora, concludente, fosse a forma. Demais entre o contraste subjectivo e objectivo dessa individualidade, surge a sua visão, que desculpa os seus anteriores pontos de contacto com a tendência que mais tarde teve a sua consequência no contismo. Fialho na sua obra reflecte o que sente mas não

consegue as mais das vezes realizar o motivo da ideia, isto realizando o seu pensamento criador, pensamento criador que Gabriel Dromard no seu admirável livro *Le Rêve et L'Action*, sinteticamente justifica «une pensée que nous appellerons, si vous le voulez bien la pensée idéative, pour marquer son trait essentiel qu'est d'utiliser surtout des idées». Indo contra um meio que já de per si merecia uma reacção crítica e literária, êle viveu admiravelmente uma nova aspiração de forma. Não fazendo realismo êle foi um pouco realista pelo desnudamento, pela visão nitida e observada dos motivos, e que a sua admiração por Cesário Verde justifica em concordância com o seu lado crítico. Demais o realismo veio-lhe do meio e duma intuição adolescente. A sua convivência com assuntos médicos deu-lhe uma preocupação de análise, que apenas é uma consequência mental das suas tendências profissionais. Não sendo simbolista, antes contrariando o lado selectivo, eleito, da focação artificiosa duma arte de mera

transição, e combatendo essa corrente que permaneceu sempre duma altivez orgulhosa em algumas páginas injustas, mas duma pintura admirável de tintas e imagens nos *Gatos* — êle foi em parte simbolista, porque a sua focação de imagem vê a ideia através da maneira mais bizarra de a realizar. Tôda a sua obra, vista em conjunto, tem uma evidente unidade, no seu desequilíbrio de tendências. Fialho permaneceu em arte sobretudo como um insatisfeito, um fragmentário.

As suas páginas, através do figurino bizarro dessa expressão, tem um poder evidente de síntese. Manuel da Silva Gaio soube ver no contraste do seu fragmentarismo a maneira de o revelar e justificar: — «a irregularidade e o fragmentarismo do escritor, se puderam prejudicar-lhe a obra sob o ponto de vista objectivo, não diminuem de modo algum o interesse despertado pelo autor, considerado pelo lado subjectivo»: o contraste assim entrevisto na obra do estranho artista da «Madona do Campo Santo», justifica o seu drama. Fialho para

a focação duma ideia excedia de mais a forma, isto é, o seu estilo era uma máscara que mais tarde vinha a ser expressa pelo motivo. Duma tonalidade esboçada, bizarra, êle pintava sempre a sua febre em páginas que reflectiam a sua ânsia, mas que as mais das vezes não revelavam o seu motivo, num instante adivinhado. Logo o que surge plenamente em Fialho de Almeida, mais do que a tonalidade, é a expressão. A sua íntima concepção não revelava bem a ideia preso à sedução da forma. O escritor ansiava sempre, logo o seu aspecto de beleza, desde que sobre êle focarmos tôdas as suas tendências de expressão, traduz uma vibratili-dade mórbida sem tendência de serenidade plástica a realizar, como compensação entre o motivo e a forma. Demais o artista, pensando o motivo da sua obra, só realiza a evidência da obra desde que a traduz em expressão. É uma lei de expressão literária que condiz com todos os factores originários do artista. Veiga Simões, na admirável conduta mental do seu livro de detalhes críti-

cos, a que falta uma ordenação prevista de consequências, *A Nova Geração*, justifica no capítulo «A obra de arte e o artista» o ponto a discutir entre a ideia imaginada, originária do motivo e a sua forma de expressão: «Na concepção ideal principia definitivamente o acto criador. Vida tôda interior, quando o inventor transformar a visão interna numa forma externa terá realizado a criação». Ora a forma externa de Fialho como índice e verdade de beleza, sendo criação, revela essa criação fragmentariamente, medindo-se bem a distância entre o ponto conceptivo e o lado expressivo de revelar a forma. A personalidade de Fialho revela, desde que tenhamos sobre ela uma concepção de análise, três pontos de *nuance*. O seu contismo é a mais completa manifestação da sua beleza, do seu estilo e da sua côr descritiva, porque mascarava de tragédia e alma a longa côrte dos seus trágicos, dos seus farçantes e dos seus doentes; melhor, da sua côrte de doentios.

Eram gratos ao seu espírito de contista os

personagens que sofriam, sendo a expressão desse contismo intrinsecamente dolorosa, nevrosada, doentia e sem finalização consequente. O seu fragmentarismo dispersou-lhe imensa beleza, mas a maneira como o tratou atestava na sua análise um grande combativismo e por vezes um grande egoísmo. Diante do facto político ou artístico, apaixonavam-no a atitude, a consequência, a derivação que melhor conviessem ao seu fim — que era criar beleza pela imagem, pelo tom descritivo e sobretudo por consequência da sua nevrose de criador. Brilharam as suas qualidades irmãs de estilista e artista, mas o prejuízo da sua não justiceira visão das cousas, dos aspectos, anulou muito a sua tendência de arte. Basta ver a consequência do artigo sobre Guilherme de Azevedo, e o artigo injusto após a morte de Eça de Queiroz, ainda em nenhum dos seus livros póstumos incluído como devia, a título de documentação e consequente análise. No entanto, essencialmente combativo, êle encontrou para o seu panfletarismo

uma nova maneira de revelar a vibratili-
dade da sua personalidade artística e do seu
drama contínuo de escritor de renovamento
e de remodelação.

O consequente, o justo exemplo dêste
ponto de vista está nas páginas soberbas,
inequaláveis, únicas, dos grandes páineis
descritivos que são «O violinista Sergio»,
«O enterro de D. Luis» e os «Ceifeiros»
incluídos no *A Esquina*, algumas páginas
sôbre a Arrabida, e trechos sôbre pintura,
admiráveis, na *Vida Ironica* e páginas dis-
persas, mas enormes, nas *Pasquinadas* sôbre
Camilo e Sarah Bernhardt, e também na
Lisboa Galante.

O seu descritivo foi uma grande qualidade
que elevou até o maior grau de expressão
a sua arte. Isto justifica plenamente que a
melhor consequência de arte é o seu lado
expressivo. Como narrador, como pintor de
paisagens, de côres, de aspectos, de perspe-
ctivas, de conjuntos, Fialho de Almeida foi
o nosso mais faustoso, o nosso mais fértil
escritor. Ninguém o iguala na imagem, no

símbolo, na análise, na fisionomia que imprime às paisagens e às almas. Um trecho disperso, um único período saído das suas mãos de lavrante febril da frase, nas páginas únicas da «Madona» atesta a síntese de todas as suas qualidades de artista, irmanando com os grandes escritores europeus do seu e do nosso tempo. «O escultor marchava distraído, um pouco atrás do companheiro, mãos nos bolsos, cachimbo apagado, absorto naquela doentia singularidade de Judit comer rosas, tão extraordinária, ligeira, graciosa e poetica, que direis um episódio de lenda mística, pintado por algum veneziano da idade gótica em fundo de ouro bizantino». Vendo eleitamente, a sua expressão, como modelo e plástica, é ainda uma consequência da sua maneira de focar e realizar.

Fialho viveu e traduziu o seu drama numa obra fragmentária, isto confirmando bem que ele foi um pouco o mármore, o barro febril, convulso e transmigrado da sua deslumbrante beleza de arte. Sendo um escritor representativo ele foi em síntese a melhor

idealização de beleza e colorido que as suas aspirações de plástico e painelista exigiriam. Mais do que as suas qualidades de contista e sonhador realçavam as suas qualidades de descritivo. Isto afirmando consequentemente que dentro do seu âmbito de beleza, simultaneamente deslumbrante e dolorosa, esboçada e convulsa, as suas qualidades de estilista corresponderam mais à tinta e ao colorido da sua aspiração plástica, do que propriamente à tendência corrente e analista do realismo em voga e expressão, e à transição aristocrática, antes botticellina do simbolismo, considerado como uma escola de transição literária, sem influência directa no meio e na literatura portuguesa contemporânea. Demais Fialho foi o que diremos um artista de síntese e o nosso maior artista por expressão, colorido e ritmo, porque a plástica do seu estilo, a sua côr, a sua índole e o seu imprevisto de motivos, levaram-no ao imperialismo da sua própria confissão — «o assunto é que dita o estilo». Flexa Ribeiro, no seu trabalho sôbre Fialho de

Almeida, analisando a febre criadora do artista supremo dos « Ceifeiros », soube escrever intuitivamente curiosos pontos de análise, donde se conclui a inconseqüência de uma obra de fôlego a realizar e a escrever na aspiração culminante dum artista, que era fundamentalmente e por índole dispersivo e fragmentário, melhor, perdulário da sua própria expressão criadora. Assim êle sabia embelezar o seu estilo imprevisto por índole e sobretudo faustoso em côres berrantes, ou tintas esbatidas num crepúsculo de síncope, pela tendência que o escritor sempre manifestou de dizer na melhor linguagem as suas dôres íntimas de sensível e criador. Fialho foi pois o actor representativo do seu drama contínuo e expressivo, no palco onde os seus funestos e os seus dolorosos agitaram a sua existência de farça e dor, e ao mesmo tempo actor inconsciente do seu deslumbramento e do seu sonho faustoso de beleza febril. Agitou na sua alma o drama que pôde sentir mas por índole não chegou a realizar todo o drama que sentia,

daí a consequência de não ter sido um executor fiel do seu íntimo. Tendendo a um fim, a continuidade no seguimento da sua obra era sempre uma síncope imprevista, e mais consequentemente dentro dos seus recursos de doente de alma e beleza. Esta a causa expressiva do seu fragmentarismo que é decerto a melhor índole da sua beleza criadora.

Portanto, nos três pontos da sua filiação artística de aspectos, Fialho de Almeida veio abrir à literatura portugueza o caminho superior, europeu, de atestar a nossa universalização como artistas. Indo contra o meio ambiente êle criou em si um único meio condizendo com a sua feição de artista superior — e êsse meio foi portanto o seu orgulho de renovar, vestir de novas imagens e novas côres, uma língua a cair com a boçalidade lírica dos românticos de consequência e não dos românticos de início, no estofo imaginativo do lugar comum corrente. Em síntese a obra eleita de Fialho é um resgate de beleza que o coloca, a par de Eça,

como o maior artista da sua língua. A sua influência é o melhor ensinamento a esperar das gerações que despontam. Fialho de Almeida, liberto de todos os lugares comuns que sôbre êle tem sido escritos por todos os eunucos da escrita cabotina quási geral dos nossos dias, enche um século de literatura; e sendo o fragmentarismo o seu timbre de arte, pela maneira como o realizou e expressou, êle é o maior indício da sua individualidade eleita, que ninguém poderá continuar e seguir, tão grande foi o vôo ascensional do seu sonho e a expressão realizada da sua beleza.

A obra de Aquilino Ribeiro

A obra de Aquilino Ribeiro

A maior glória das novas gerações, desde aquela que na doçura leda de Coimbra deu continuidade mórbida ao saudosismo, êsse credo subjectivo da raça, até à pleiade esquecida de *A Rajada*, desde a «élite» que criou os alicerces do Integralismo e do seu lusitanismo literário até à geração modernista, que criou para o meio português o grito colorido do renovo e do europeismo, (que deu origem às novas élites de adolescência literária, onde se cruzam as tendências modernistas e bizarras, as tendências nacionalistas e as expressões meramente e individualmente criadoras) a maior glória das novas gerações, repetimo-lo, é o apare-

cimento de Aquilino, pela alta vibração psicológica da sua linguagem, pela castiça e vernácula ordenação do seu aparato verbal e pelo nacionalismo, não só dos seus motivos ambientes, como dos seus personagens.

Um escritor é sempre o reflexo ambiente, é sempre a projecção da expressão moral e historica que decorre.

Aquilino, quando a língua mais do que nunca ia a tombar num mesticismo doloroso, surgiu a dizer-nos, nas laudas dos seus livros, que a língua portuguesa, pela côr, pela descrição, pela plasticidade, pela moldagem ritmica, não morrera ainda, antes rejuvenescia com uma índole mais humana e mais fulgente.

O estudo detalhado não só da sua obra como expressão criadora, como do seu reflexo no ambiente português, dava margem a um livro e a um longo estudo.

O nosso intuito nas páginas que escrevemos, é apenas, e em síntese, tornarmos publica uma obra à qual todos, às mãos ambas, fazem justiça ampla.

Como índole nacionalista os seus livros

têm o meio, têm a paisagem, têm o conjunto psicológico. Como forma de expressão têm uma maravilhosa arte de escrever. Como drama, como conflito de caracteres, surge nos trabalhos dêste escritor a verdade moral, a humaníssima naturalidade dos seus caracteres, que vivem, que labutam, que turbilhonam dentro de si próprios, ou antes dentro daquilo que nêles é alma rácica e individualidade ambiente.

*

O escritor, em quási todos os seus contos ou romances, é uma personalidade que subjectivamente vive, para dar ao conjunto da obra mais retina analítica ou mais observação cuidada. Como expoente de beleza e de ensinamento, a sua obra é sobretudo e acima de tudo, admiravel. Demais, tôda a crítica têm notado nêle uma afirmação concludente de valor real. O escritor não é só o factor da obra; é mais do que isso, é o criador do momento em que a obra viveu

a sua realidade. Por esta dedução chegamos facilmente à conclusão de que Aquilino, além dum realizador com altos recursos de língua, descrição, pintura e conflito moral, é, sobretudo, um criador.

Se a nossa análise se estender até à literatura contemporânea portuguesa, afóra uns raros, afóra uns poucos, o que predomina é o fragmentarismo, é a falta de unidade e de seqüência psíquica e humana de uns livros para outros. O reflexo humano e moral numa obra é um alto sintoma de que ela é superior e vive. As obras russas refletem o ambiente eslavo, o teatro ibseniano a escandinavia alma da sua terra, o realismo zolaesco a alma da França, porquê? Porque os realizadores deram à obra aquilo que em ambiente e nacionalismo era verdade palpável, era sintoma de vida característica. Ora é o nacionalismo o maior título de expressão que os seus livros traduzem, a par da linguagem vernácula e inimitavelmente perfeita, como plástica e ductilidade dialogadora.

Os personagens de Aquilino, ou têm a alma regionalista que os prende e eterniza à terra, ou são humanos no seu desejo doloroso ou fútil, ou vivem a sua imaginação simbólica. Nenhum deles é falso, antes a sua eterna beleza consiste no seu real aperfeiçoamento, na maneira de viverem dentro do romance como se vivessem na própria vida, pois que um romance é a vida que o artista projecta em arte ou drama, portanto realiza em criação ou beleza. Arte fundamentalmente e psicologicamente dinâmica, ela marca por si própria, e dentro de várias gerações literárias, mortas sem qualquer símbolo de realização e que morreram precoces, justifica a existência dum escritor nacionalista, senhor duma linguagem e de um sopro criador que nós, os novos, alevantada e nobremente temos que aplaudir e exaltar.

A obra de Aquilino Ribeiro merece de há muito um estudo e uma interpretação crítica. Relida com serenidade e com precisão toda a sua obra, é de minha reconhecida

justiça dizer dela e do seu sonho realizador as palavras devidas á sua personalidade.

Sintetizando, diremos que a expressão artística de Aquilino tem três divisões: 1.^a *Jardim das Tormentas e Filhas de Babilonia*; 2.^a *A Via Sinuosa*; 3.^a *Terras do Demo e Estrada de Santiago*.

O *Jardim das Tormentas* é um livro marcante logo no seu início de realização. A ironia, a graça, a precisão moldante da língua, tem neste livro uma beleza nova, pela elegância verbal, pelo poder dramático do seu descritivo. O escritor foi sempre um cultor e um paladino da linguagem, que em toda a sua obra o define como um grande escritor de raça, no qual se humanizam e vivem as grandes qualidades de um realizador de símbolos. A expressão criadora do dramático e o poder real e perfeito de comunicar à língua e aos personagens a sua humana verdade, são notáveis em Aquilino.

Desde a «*Surflamme*», *boutade* de uma ironia gauleza, até ao conto a «*Criação da bailarina*», o escritor afirma-se um másculo

manejador da língua, que se molda à sua vontade e se deixa crispar ao seu desejo humaníssimo de criador de personagens, que vivem fora da efabulação, isto é, que vivem no real ambiente dos seus livros. Os contos regionais do *Jardim das Tormentas* são das páginas mais alevantadas e belas da literatura contemporânea. O « Remorso » e « Tu não furtarás » elevam-no a proporções extraordinárias para um estreante.

Carlos Malheiro Dias adivinhou nele um triunfador, porque, pela beleza da língua, pelo sopro real dos personagens e pela maleabilidade dos assuntos, a sua estreia é uma concludência, não é uma mera afirmação. A raça e a língua tiveram mais um nome glorioso. Nas *Filhas de Babilonia* o seu quarto livro, há continuidade do *Jardim das Tormentas*. A novela « Os olhos deslumbrados » é do mesmo estilo e do mesmo figurino da « Surflamme ». Aqui a língua é mais plástica, mais dútil, dum terço mais fácil e seguro. O escritor é mais escritor. Completa-se dentro de si próprio, dos seus

próprios recursos. A «Maga das Ruas» tem no ambiente de Paris, dado de fugida, uma verdade latente; foi assim, realizou-se assim o caso.

Literáriamente há neste conto um poder de análise, um estilo psicológico nos personagens, uma retina vidente, admiráveis. O diálogo é surpreendente pela naturalidade e pela expressão do talhe.

O conflito subjectivo dos «Olhos deslumbrados», sem me poder alargar em apreciações mais detalhadas, acha-o realizado por completo dentro dum simples *fait-divers*, duma viagem, que é apenas para o escritor o motivo emocional.

O que subjuga, o que espanta, é a fluidez, a vernaculidade, a elegância lusiada da língua, joeirada de galicismos, e tendo na sua maleabilidade um poder de renovo que devemos aplaudir às mãos ambas.

A «Surflamme» («A inversão sentimental» no titulo do conto), «Olhos deslumbra-dos» e a «Maga das Ruas», eis o seu tríptico de ironia, de graça e de análise neo-realista.

«O derradeiro fauno» enquadra na maneira e na forma (esqueleto da obra) com os quatro contos regionais do fim do *Jardim das Tormentas*. Este último conto, «O derradeiro fauno», pela moldagem do período, pela abundância absoluta de termos, pela naturalidade com que o diálogo é conduzido, pela idiologia do doido, pela figura duende que perpassa em toda a novela (mais novela que conto) dá a estas páginas um lugar destacante na valiosa bibliografia de Aquilino. Estes dois livros, o primeiro e o último, são irmãos gémeos, irmanam-se e completam-se. Escritos decerto em época próxima, êles têm o mesmo cunho perfeito, a mesma técnica, o mesmo arranjo verbal. São complemento um do outro. O escritor na realização emotiva dos seus temas foi sempre o mesmo espontâneo criador de personagens-símbolos ligados por um elo de parentesco. Têm o mesmo sangue de origem, vivem no mesmo panorama que o artista escolheu para cenário dos seus conflitos humanos.

E pela expressão descritiva, pela índole

humana, a paisagem beirã na sua obra é uma personalidade moral que acompanha e agasalha a alma dos personagens.

*

A *Via Sinuosa* está desenvolvidamente estudada num artigo publicado na *Atlântida* de 1918 pelo illustre escritor João de Castro. Aí os seus personagens, o seu meio moral, o conflito, a razão de ser humana e técnica do livro, tem o seu estudo desenvolvido. É difícil, num simples estudo de síntese, dizer quais os caracteres de *A Via Sinuosa*. Desde a conduta moral do Padre Mestre, arauto duma moral que morreu quási, até à rebeldia congénita de Libório Barradas; desde a caricaturização de Bento Chinoca, até à figura balzaqueana do Fome Negra; desde o adultério inato da Fidalga das Águias, à passividade orgulhosa e degradante do marido, há um mundo de estudos psicológicos a fazer. A infância de Libório, a sua iniciação em Lamego, a rota incerta da sua

vida, tem neste livro uma afirmação completa. O meio beirão, a alma da paisagem, os costumes, a maneira regional e humana de ser, dão a Aquilino Ribeiro, depois de Eça, um lugar único no romance. A língua tem aí o seu meio dia fulgente. A prosódia portuguesa criou um novo paladino da linguagem.

Toda a acção do romance que roda em torno de Libório, é um estudo realista dentro de um formato provinciano (na base ambiente do meio social, dos últimos tempos da monarquia) quando nas almas moças surgia uma falsa crença de renovo ideal. Só um estudo detalhado poderia dar a este livro a sua crítica e análise. O seu processo de romance é quasi inédito, afóra a sugestão de um certo realismo e o talhe por vezes firme de mais, no seu excesso, na descrição das coisas humanas. O autor desdobra-se, vive, subjectiviza-se no Libório Barradas e assim o livro vive humanamente, porque são duas personagens dentro da mesma alma. Além do conflito latente, como indumentária pito-

resca e moral, dá-nos a Beira em toda a sua pulcra paisagem, cheia de côr e alma religiosa.

Na alma do escritor que colocou um revolucionário à sombra criadora da Igreja, que colocou uma mocidade rebelde ao amparo de um conceito vetusto, o conflito entre o passado e o presente (para a época) esboçou singularmente o meio onde o conflito teve a sua dramaturgia. Eis o livro pleno de Aquilino, aquele em que o seu grande talento realizou a sua obra prima e a obra talvez mais completa da nossa literatura contemporânea.

O personagem principal de *A Via Sinuosa* tem uma alta realidade nacional, é um produto moral do meio ambiente e das condições da sua revolta psicológica. Educado à sombra da Igreja, tendo nela um refúgio, mais tarde a própria vida anulou em si essa tendência da sua educação, nascendo pois o revoltado. A infância de Libório, o pormenor da sua mocidade, a descrição de Lamego e do meio provinciano dessa pequena cidade

portuguesa, as lutas com a própria mãe, justificam o princípio da sua revolta. Ao contacto da carne, depois de iniciado por Bento Chinoca nessa admirável scena da reunião política, Libório compreende-se melhor, cria as ambições mais justas e as idas a casa do tio Fome Negra dão a Aquilino Ribeiro margem a realizar das mais tersas e belas páginas da língua. O próprio amor místico e casual por Celidónia, que não o compreendia intelectualmente, era a luta entre o seu instinto de homem a quem a paisagem fecha nas ambições mais justas e desconhecedoras do mundo e o seu desejo meramente fisiológico e humano.

Libório em todos os actos da existência é um predestinado. Em Lamego ainda estudante revolta-se. Mais tarde, educado pelo Padre Mestre êsse personagem de tantas sugestões do *Jérôme Coignard* de Anatole, ao assistir à reunião política, revolta-se novamente. E quando foi contra os ensinamentos do Padre Mestre e comete infantilmente e depois conscientemente o adultério

com a fidalga das Águias, Libório continua a manifestar-se um predestinado.

A paisagem e o meio, restringiram os seus desejos de liberdade moral. Só mais tarde, quando Libório emigra do meio de infância e adolescência, compreende então a razão do seu desejo de liberdade e de vontade autónoma.

As descrições da vida de Lamego, a descoberta do assassino que estava noivo da Celidónia, as figuras humaníssimas das mães de Libório e de Celidónia, duas personagens gritantes de selvageria e de vida, as idas a Casa do Fome Negra, tio de Libório, o seu tipo raro, tudo é nas páginas de Aquilino duma verdade moral admirável. Quando Libório comete o adultério revela-se então, sente a necessidade de ser homem, senhor de todos os seus instintos e vontades. A figura do Padre Mestre é dum deslumbrante e raro poder ideativo. É uma criação humaníssima. Educado entre uma razão, a do Padre Mestre e entre o seu desejo de homem, Libório tem na vida um alto poder

de revolta, primeiro moral, depois de facto. De conflito em conflito a vida deu-lhe conhecimentos imediatos e no seu conhecimento aprendeu a ser homem e a manter a sua autonomia moral.

Aquilino Ribeiro dá-nos em *A Via Sinuosa* aspectos novos de análise. A paisagem comparticipa humanamente do ambiente e assim personagens e meio, vivem, têm a sua razão de viver dentro dos mesmos horizontes. A paisagem beirã em todas as «nuances» e aspectos, humanisa-se ao contacto com os personagens reais do romance, e assim adquire uma personalidade moral.

Em quasi todos os romancistas portugueses contemporâneos os personagens só é que têm vida, a paisagem tem uma função secundária, isto é, é mero cenário extático e sem significado moral algum.

Em Aquilino a paisagem não é um pretexto para descrições, têm uma função mais humana, compreende-se como alma ambiente e acompanha com intimidade moral os personagens. É a terra, cenário humano, vivo,

real, onde as lutas da existência decorrem e têm o seu significado devido.

A participação da paisagem no romance têm a sua mais cabal prova em Libório, sobretudo uma vítima, uma consequência directa do meio em que viveu a mocidade.

Outro curioso ponto de análise, é o diálogo, a maneira humana e sincera como os personagens coexistem e se mantêm em colóquio e intimidade. Senhor de altos recursos de conflituação e de análise psicológica, Aquilino Ribeiro revela-se como um analista admirável, já que a vida dos seus personagens é uma vida real, humaníssima e logo sensível ao espírito do leitor. *A Via Sinuosa* é uma obra onde coexistem, um alto poder observador, um alto poder de descrição e um alto poder de criação de conflitos humanos. Libório é o centro do romance. Em sua volta tudo é condizente a um fim — o estudo das qualidades e defeitos dum revoltado sincero, educado entre dois dogmas, o dogma duma educação em-

pírica e o dogma da subordinação da sua vontade de homem a falsos princípios de ideologia política. Figura admirável de vida, nada artificial, Libório é um homem do seu tempo.

Os erros ambientes, as deficiências de visão, a luta que dentro da sua rasão era enorme, actualizam-no, por isso o personagem Libório Barradas é uma síntese e uma admirável figura para um estudo psicológico e moral. A tendência da arte de Aquilino revela-o como um realista e um observador.

A língua dá-lhe recursos admiráveis de estudo, pintura e observação, por isso em *A Via Sinuosa* existem simultâneamente, o escritor, o observador e o romancista. A par de Eça pela retina e pela visão humana dos seus personagens, senhor duma plástica literária, tersa, humana e castiça, Aquilino Ribeiro é uma figura mental no pleno apogeu das suas qualidades criadoras e realizadoras. Há quem pretenda ignorar o sentido moral da sua obra. A resposta está no estudo psicológico de Libório Barradas,

que é fundamentalmente um revoltado e um símbolo das influências mentais e morais do fim do século XIX.

Os personagens de Aquilino desde o seu regionalismo ao seu nacionalismo, vivem como uma razão de conflito com a própria vida. Em todos êles há uma certeza, a certeza de que se confessam nos seus dramas e nos seus desejos de vida ou de existência. Libório como personagem-símbolo, é uma alta figura adentro da sua obra. O estudo dos seus defeitos de conduta está na sua própria vida, ao sabor de falsos dogmas e de velhos erros. Mocidade inexperiente, Libório foi uma vítima da vida e a vítima lógica de si próprio.

Aquilino Ribeiro realizou em *A Via Sinuosa* a obra mais completa dos últimos anos. Como expressão de linguagem, de diálogo, de humanização de paisagem, Aquilino tem qualidades altamente reveladas e raras. É um criador de humanidade e o seu realismo dá-lhe a vida, a vida real, bruta, sensível, dolorosa ou intensa dos

seus personagens, figuras que dentro da paisagem beirã têm nêsse scenário o drama da sua própria existência.

Adentro de *A Via Sinuosa* a vida vive por si própria e pela alta humanidade dos seus personagens.

*

Num artigo que, logo após o aparecimento das *Terras do Demo* publiquei em *A Vitória* em 1919, largamente estudei a índole moral e a acção regionalista dêste livro de Aquilino e digo aqui serenamente que fui de uma injustiça irreflectida. Vi o processo do romance e não senti a sua índole moral, a alma moral que une todos os personagens, os faz mover no mesmo meio, os confraterniza em tragédia e vida continua. Hoje, lido de novo e relido ainda êste romance, eu acho-o como regionalismo o maior esforço possível de beleza e forma humana. Nada há que se compare em técnica e verdade local a êste volume regionalista.

Nem as *Mulheres da Beira* de Abel Botelho, nem *Os Meus Amores* de Trindade Coelho, nem o regionalismo de Júlio Diniz, nem as *Novelas do Minho* de Camilo, nem o regionalismo teatral de D. João da Câmara, nem o regionalismo literário de Fialho, (e às vezes humano, como na «Mater Dolorosa», «Os Novilhos», «Os Pobres», etc.), se comparam à maneira como regionalistamente dá a alma moral da paisagem, faz falar os personagens, e os coloca em conflito.

A primeira parte «A mulher e o lobo», é admirável de côr local. A morte de Rosa Gaudêncio, a sua trágica vida quasi *peer-gyntesca*, a descrição das malhadas, a scena com o Javardo, são admiráveis manchas de literatura regional e humana, onde o estilo é de ouro vivo, de ouro puro de lei.

A segunda parte, «Glorinhas», é, além do estudo pitoresco das scenas beirãs, unidas umas às outras por um élo de continuidade única e humana, a inclusão dum personagem falso, Mioma, a única figura mental do romance e que o meio repele, como o próprio

escritor diz no prefácio. A paisagem vista pelos próprios recursos subjectivos dos personagens e que o escritor adivinha, o diálogo, certos termos locais, a maneira como mexe, ordena e conflitua os personagens, fazem dêste romance o irmão mais regionalista de *A Via Sinuosa*.

Nas *Terras do Demo* os caracteres são mais provinciais e humanos, mais portugueses. No outro os caracteres são já um pouco estudados artificialmente, mais viciados como índole moral.

Eis aqui em síntese, algumas palavras àcerca da biografia mental de Aquilino, alguém que surgiu na Feira da Ladra da literatura portuguesa contemporânea, com raras e honrosas excepções que é inútil citar, com uma obra altamente lusiada e que temos de admirar às mãos ambas. Alguns contos publicados em 1921, mantém ainda a sua feição regionalista e humana, contos que um ano depois aparecem em volume com o título de *Estrada de Santiago*. Neste livro Aquilino Ribeiro mantém a sua prosa num

vernáculo admirável e em muitas das suas laudas o português é castiço e inimitavelmente perfeito. O esforço do escritor em cultivar o purismo da língua merece todos os elogios, sobretudo quando ela tende a transformar-se num amálgama sem contextura legitimamente purista.

«A maldição cubra os pardais» tem um alto cunho de ensinamento moral e em forma dialogal, é um conflito psicológico que o autor quási subjectivisa. *O Malhadinhas* é uma admirável novela regional, das mais puras e das mais belas que se têm escrito em língua portuguesa. A verdade local, o lexicon riquíssimo, o diálogo, a expressão descritiva da paisagem, o estudo moral e psicológico do Malhadinhas, eis um quadro legitimamente português, onde a língua se mantém inalteravel de purismo regional e de perfeição de termos e expressões. «Valeroso Milagre», conto vagamente histórico, «A Grande Dona» e a «Bufonaria heroica», curioso ensaio intelectual, completam este volume dos mais belos e

dos mais perfeitos da nossa prosa contemporânea. Aquilino mantém o seu nacionalismo literário. Na reedição do primeiro livro d'este escritor, *Jardim das Tormentas*, Aquilino Ribeiro retoca e aperfeiçoa alguns dos seus contos, o que nos permitimos censurar, partindo do princípio de que o escritor deve manter perante a crítica o seu itinerário artístico.

Um escritor é sempre o reflexo do meio ambiente e se no *Jardim das Tormentas* se adivinha o futuro grande prosador, a língua tem ainda hesitações plásticas; só no fim do volume, nos contos regionais, se nota o intensivo e formidável autor das *Terras do Demo*, pois que o «Remorso» e os outros contos regionais, pela intensidade psicológica, e pelo vigor de pintura e de conflito só tem rival nos escritores eslavos, sobretudo no Gorki dos *Ex-homens*. Lutando contra o meio, combatendo por si só o descalabro da linguagem, a obra d'este escritor é um alto sintoma afirmativo das qualidades plásticas e literárias da nossa língua. O seu purismo

é um alto ensinamento e cabe, a nós, ver nas suas obras uma admirável reacção contra a dispersão e o abastardamento mental dos últimos anos. A fixação da nossa literatura pouco a pouco tende a manter-se e não há-de vir longe o nosso completo nacionalismo literário, isto é, a congregação dentro da literatura, do purismo da língua e das suas altas qualidades, plásticas, melódicas e descritivas. O próprio escritor Aquilino Ribeiro analisando o ano literário de mil novecentos e vinte e dois tem sobre o momento intelectual português os justíssimos comentários que transcrevo:

«A literatura portuguesa, no ano que findou, não conta, positivamente, livros de bronze. Se é certo que o ambiente social condiciona a vida do espírito, nada mais desordenado, nada mais fragmentário, mais atrabiliário que a lavra literária de 1922. A verdade, porém, é que os escritores portugueses viveram sempre à parte, não digo já em torre de marfim, mas em paredeiro, e

esta atmosfera de guerra surda, de cupidez, de baixa Babilónia, não os tocou tão profundamente como aos restantes obreiros da cultura nacional. Todavia, fácil é de notar que a literatura portuguesa não encontrou ainda a sua directriz própria, e que vista em globo, a sua produção é a dissonancia. A mesma crise cava fundo no estrangeiro, e sirva-nos isso de consolação. As actividades utilitárias distraem o homem de talento das letras, distraem mesmo o antigo cultor, que tem mulher e filhos e não dispõe de tio rico ou roça entre os pretos dáquem ou de além-mar. E, se houvesse destes beneméritos, apartar-se-iam, à certa, os autores, dum mister que nunca teve entre nós grande galardão nem parece bafejado da graça de Deus.

Procurando vêr em síntese, semi-cerrando os olhos em vez de os abrir, como pareceria mais adequado para produções da intelligencia, nota-se nas obras do ano que passou uma tendencia louvável em regressar ao respeito da lingua e da syntaxe. Passou de moda o neologismo bárbaro, impressionista,

e o galicismo snob. Já se vai compreendendo que a grande maravilha em arte é, como em violino, tocar nas cordas que são de lei, e tirar todo o efeito delas e só delas. A par com isto, acentuou-se o respeito pela técnica literária. Hoje, começa-se a saber qual a fôrça caudina por onde terá de passar-se. Há regras, fruto da experiencia, consagradas não por esta ou aquela escola, mas pelo consenso de todas as escolas, que não é mais possível dissimular. O escritor português vai aprendendo.

A corrente regionalista que há cinco anos surgiu a retemperar a língua, mais que a criar um estilo, ou uma escola, cumpriu a sua missão. Deu tudo o que era legítimo pedir-lhe; evolue, o que é lógico. Só capazes lhe reزارão por alma; foi um meio, não um fim». A síntese é perfeita.

Mas voltando ao problema literário-Aquilino Ribeiro, apraz-nos perguntar ainda:

—Qual o rumo do escritor, que novos caminhos trilhará? Eis o que a mim próprio interrogo. Mas o escritor só tem um cami-

nho a realizar, a trilogia do Libório, desde as *Lapides partidas* e *Sob o pendão bárbaro*, levando-o desde a sua infância até ao seu sacrifício pela vida e pelas ideias que em seu sonho foram salvação ou infortúnio, que na sua vida foram exaltação ou esforço inútil!

*

Visto rapidamente o escritor e vista a consequência moral, artística e nacionalista da sua obra, vejamos agora o seu reflexo no meio contemporaneo, no nosso contemporaneo meio artístico. Um escritor, revela-se, pela sua escola ou pelo vigôr, pela elegância mental, ou pela acção absorvente, pois que um espírito criador em literatura mais não é do que o causador do ambiente, verificando-se aqui duas leis literárias antiteses, a do escritor criar o ambiente e a do ambiente motivar a origem mental do escritor. De resto, para nos reportarmos a escritores próximos e para não saírmos dos lindes deste pequeno aparato crítico, ou antes

de análise crítica, nós sabemos que existiu uma consequência camiliana, que Eça de Queiroz criou escola pela maneira e pela expressão realista e que Fialho, que publicamente se confessou discípulo de Camilo, deu às gerações seguintes à sua obra uma nova faceta de estilo, uma maneira inédita de vestir a língua e o colorido verbal da mesma, de expressões de renovo e de musicalidade.

Aquilino Ribeiro criou uma expressão ambiente? Analiticamente vemos que em arte contemporânea portuguesa não há uma expressão nacionalista, existe antes um campo de probabilidades onde a semente póde ser fecunda e a messe certa.

No caso literário-Aquilino Ribeiro, o ambiente é que criou o escritor e se fôrmos buscar a individualidade moral do homem que criou a obra, observamos dentro das tendencias do escritor uma reacção feita sobre si próprio. Aquilino disciplinou mentalmente a sua índole moral e assim soube criar uma directriz literária e uma fecunda

ordenação de trabalho. O ambiente pela dispersão, pelo abastardamento da língua, pela decadencia criadora, pela falta de uma galeria de homens representativos, vivendo artisticamente pela ausência de espírito nacional eternisante, era, sintéticamente, um suicídio colectivo, literário e mental.

*

Em alguns dos escritores modernos que valem, desde a elegancia aristocrática de António Patrício e Teixeira Gomes, até ao arrepio eslavo, gorkiano de Raul Brandão, desde os romantismos *fin-de-siècle* de Carlos Malheiro Dias à elegancia mental e gentil-homesca do Visconde de Vila-Moura, desde Teixeira de Queiroz (Bento Moreno) e do seu balzaquianismo português até à expressão descritiva e vernácula de Antéro de Figueiredo, e ao religiosismo subjectivo de Manuel Ribeiro — não há uma obra, depois das criações de Eça de Queiroz onde um tipo-símbolo, por ambiente e índole portuguesa,

tenha expressão rial e subsista. Na obra de Aquilino encontramos Libório Barradas, personagem que reflète um tipo português, um revoltado criando-se à sombra da Igreja, alguém em cuja alma se degladiavam altos conflitos de razão e de pensamento.

Libório Barradas é um personagem que sofre, lutando contra o seu meio de origem e criando em si uma directriz a seguir na rota dolorosa da vida. Libório é quási, pela sua alta capacidade lutadora e rebelde, pelo seu desejo de vida larga, pela sua falta de combatividade firme e sistemática, é quási um forte, repetimos, a quem a sua origem põe por vèzes em fraqueza e insuficiencia moral perante a própria vida que quer vencer. As rasões emocionais que criaram este personagem-tipo, cabem todas no final do romance *A via sinuosa*, quando Libório lança os seus passos para o incerto e faz da sua vida uma noite, onde certamente uma aurora redentora ha-de surgir. Que bela figura criada no ambiente beirão, vivendo a mocidade numa plenitude de modalida-

des, cercado duma paisagem que era o seu maior cárcere! A paisagem encarcerava-o dentro de si próprio; por isso, além de rasões fatais e particulares, Libório saíu de sua casa para o mundo, simultaneamente cheio de descrença e de confiança cega. De análise em análise estamos em plena confirmação de um valôr. Era este o meu ponto de vista ao passar a obra de Aquilino Ribeiro perante uma análise, onde a sua índole e as tendencias morais e psicológicas de seus livros nos revelam um artista ilustre, e a todos os títulos um escritor na plena posse de um estilo inimitável (mas que alguém acefálamente pretende imitar) e duma alta capacidade realizadora. O seu altíssimo talento, demais, vive particularmente nos mais pequenos detalhes da sua maneira artística como o comprova o último livro, a conferência sôbre *Anatole France*, que é uma alta afirmação crítica e de observação à obra do escritor da *Histoire Comique*.

A tradução que Aquilino Ribeiro fez do Cavaleiro de Oliveira com o titulo de *Recrea-*

ção Periodica, em dois deliciosos volumes de prosa vernácula, é antecédida por um prefácio admirável de comentário e de anotação, onde o autor das *Terras do Demo* documenta mais uma vez os seus surpreendentes e dúcteis recursos de escritor, no pleno apogeu das suas qualidades realizadoras.

Francisco Xavier de Oliveira, o autor do *Amusement Periodique*, teve em Aquilino Ribeiro um tradutor correctíssimo, e foi segundo as próprias palavras do tradutor — « o que na ordenança latina se chama um escritor menor ».

Definindo o carácter da obra do Cavaleiro de Oliveira, Aquilino sintetisa então: « Pelo carácter dos escritos, o cavaleiro está entre os mais mimosos da sua plana. Foi fútil como os mais fúteis, e borboleteou por todos os assuntos de história, de moral e de filosofia com o afan e entusiasmo dum enciclopedista ». Na conferência sôbre *Anatole France*, Aquilino faz uma análise interessantíssima à obra do autor da *Jeanne d'Arc*, obra que segundo a sua própria expressão,

«tem a grandeza de uma catedral e a finura sensível de um contador florentino». Anali-
zando de leve a obra do artista da *Histoire Contemporaine* sintetisa ainda: — «Mas Ana-
tole não se confinou na evocação do passado e em esbater o quadro do presente. A sua imaginação de mago afoitou-se por avenidas não trilhadas e, a soletrar as nebulosas do porvir, ora de uma resignada amargura como na *Ile des Pingouins*, ora de uma reconfor-
tante esperança como na *Sur la Pierre Blanche*, carreteou pedras para um edifício melhor da Humanidade. E, por essa piedosa tarefa, perdoável é o sorriso satânico com que às vezes fustiga o homem, pobre caminhante sem destino». Nestes dois trabalhos de comentário e de análise, Aquilino mantem-se sempre o mesmo homem de letras e o mesmo escritor vernáculo, senhor absoluto de uma linguagem castiça e límpida, joeirada de galicismos e de estrangeirismos snobs. Por isso a sua prosa é fundamentalmente vernácula e tem a herança plástica de Bernardes.

Finalizando estas linhas de análise ponha-

mos ainda o problema literário-Aquilino Ribeiro. Que directriz, que caminho seguirá a sua obra? Que novo significado terão os seus livros? Que róta seguirão os seus passos de romancista? Aquilino *deve realizar-se*, sobretudo. Isto é, Aquilino que tão bem traçou até aqui o seu caminho, deve procurá-lo seguir e continuar, até à meta triunfal, realisando os dois romances as *Lapides Partidas* e *Sob o Pendão Bárbaro* onde continua a biografia moral de Libório Barradas.

As vozes interiores da sua razão hão de o procurar conduzir a bom porto de salvamento, pois que o escritor saberá em monólogo de consciência achar a sua própria expressão orientadora, chegando à afirmação de que era assim mesmo que êle pretendia *realizar-se*. Isso deve ser, decerto, o seu maior título de contentamento e de júbilo.

Das minhas palavras sai sobretudo um louvável interesse, o de ter sabido fazer ao escritor ilustre de *As filhas de Babilónia* e do *Jardim das Tormentas* a justiça ampla

e o elogio, que êle, pelo seu altíssimo talento e pela sua obra vernaculamente portuguesa e vernaculamente escrita em português — justificadamente merece. A obra de Aquilino é uma obra de afirmação e de talento, que a nossa mocidade consciente e justamente deve aplaudir, às mãos ambas, pelo que ela tem de lusitanismo, de raça e de espírito criador e afirmativo. Fundamentalmente nacionalista a obra do autor da *Estrada de Santiago* é uma obra de resgate, porque o escritor soube reagir contra o francesismo e a decadência do meio, escrevendo os seus livros num português castiço, vernáculo e duma admirável elegância verbal. O esforço de reacção de Aquilino contra a desordem e o abastardamento da linguagem, é admirável, porque nos veio provar quanto a língua portuguesa é rica de efeitos plásticos, cromáticos e musicais. De livro para livro Aquilino Ribeiro mantém o seu purismo de estilo. A própria segunda edição do *Jardim das Tormentas* é quasi uma obra nova pela perfeição da linguagem e pela

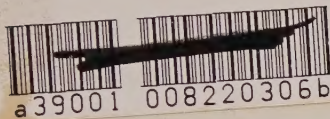
naturalidade dos diálogos. Quando Carlos Malheiro Dias no prefácio dèste livro profetizou a Aquilino um nome glorioso, não se iludiu na profecia. Aquilino Ribeiro, o admirado autor de *A Via Sinuosa*, é hoje certamente o mais vernáculo e o mais português dos nossos escritores contemporâneos.

FIM

ÍNDICE

	PAG.
Eça de Queiroz póstumo	7
A índole de Fialho	75
A obra de Aquilino Ribeiro	151

869.309 C824



a39001 008220306b

